University of Alberta

« Lire » et « écrire » le déplacement: Nostalgie, mémoire et cosmos dans *Les Éléments* et *Symphonies* de O.V. de L. Milosz

by

Alexandra Miekus

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the

requirements for the degree of Master of Arts

in

French Language, Literature and Linguistics

Department of Modern Languages and Cultural Studies

Edmonton, Alberta

Fall 2005

Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

0-494-09052-9

Your file *Votre référence*
ISBN:
Our file *Notre reference*
ISBN:

NOTICE:
The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:
L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

À ma directrice de thèse, Anna Gural-Migdal.

Pour les miens aussi,
avec toute la reconnaissance que je leur dois.

Et W. Osadnik qui m'a fait lire Milosz.

Abstract

This study, written in French, examines the importance of the theme of displacement in the poetry of Oscar Milosz. By examining the poet's life, his lyrical works, and the diverging studies they have inspired, it illustrates the difficulty of situating him within a temporal and spatial framework. Thus, all commentary related to this poet becomes a projection onto the immeasurable construction of an "identity." The first part consists of a portrayal of the subject's and his works' predisposition towards uprooting and displacement. This, in turn, becomes an enticement for the reader to internalize Milosz's work and seek out all the possibilities of a "creative exaltation" through its analysis. In the second part, the notion of displacement and a "personal" reading are juxtaposed to reveal the elusive intelligibility, yet all-encompassing value of his work. As a result, the "identity" of Milosz's poetry becomes characterized by its hybrid character, boundlessness, and universality.

Abstract

(French version)

La présente étude examine l'importance du concept de déplacement dans l'œuvre poétique d'Oscar Milosz. En tenant compte des analyses divergentes que sa vie et sa poésie ont inspirées, elle illustre la difficulté de le situer dans un contexte temporel et spatial. Ainsi, tout ce qui s'apparente à ce poète devient une projection vers l'exploration d'une incommensurable construction de l'identité». La première partie consiste en une représentation de la prédisposition du poète et de sa poésie au déracinement et au déplacement. Cela incite le lecteur à intérioriser le travail de Milosz et à chercher en lui la possibilité d'une exaltation créative ». Dans la seconde partie, la notion de déplacement et la lecture « personnelle » sont juxtaposées pour révéler l'intelligibilité et la complétude de son œuvre. Par conséquent, « l'identité » de la poésie de Milosz se caractérise par son hybridité, l'infini et l'universalité.

Table des matières

Chapitre I « Introduction » 1

Chapitre II « Contextes théoriques » 10
L'homme déplacé 11
La mouvance de l'oeuvre poétique 22
Réflexions théoriques sur le concept de déplacement 30

Chapitre III « Interprétation » 49
Nostalgie 50
Mémoire 65
Univers 81

Conclusion 93

Bibliographie 98

Chapitre I

Introduction

Dans son texte « The Lithuanian Option and Oscar Vladislas de L. Milosz », Czeslaw Milosz divise l'œuvre d'Oscar Milosz en deux phases, celle de *préparation* d'un poète visiblement religieux, mais uniquement « chercheur », et la deuxième phase d'*accomplissement* pendant laquelle celui-ci aurait cherché a réaliser, à mettre en action, un savoir reçu.[1] En ce qui a trait à la poésie, poursuit-il, Oscar Milosz avait atteint une limite après 1914 et dès lors il devait se « donner » au silence. Il souligne ainsi qu'il y a eu chez O.V. de L. Milosz une conversion, un glissement vers une autre parole, un autre « soi », vers le silence qui demande une traduction différente de significations, comme un autre lieu qui exige un regard différent, ou comme les sons d'une autre langue qui parviennent aux oreilles, méconnaissables souvent mais parfois identifiables. Ainsi, ce n'est pas tellement la délimitation du sens qui a changé, mais la forme d'expression, l'articulation. Cette rupture dont il est si souvent question, ce choix de s'intéresser au « premier » Milosz ou au « deuxième » est alors dans une grande mesure, un

---

[1] Milosz, Czeslaw, "The Lithuanian Option and Oscar Vladislas de L. Milosz", in *Cross Currents* 12, 1993, 102.

choix purement formel. Les uns s'intéressent au poète-esthète, les autres au philosophe-méditant, les uns retrouvent l'exilé chez le poète, les autres voient une modernité chez le philosophe. Étranges toutes ces « ruptures », tous ces éclatements tranchants, tous ces partis pris contraignants et ressassés qui sont légitimes parce qu'ils cadrent, délimitent l'espace d'une recherche. Il n'y a pas deux Oscar Milosz, l'un Lithuanien et l'autre Français, comme il n'y a pas non plus deux œuvres poétiques à part et dissemblables. L'un et l'autre, l'une et l'autre ne font qu'Un, ensemble ils forment un Tout dont l'essentiel, l'aboutissement, dont la totalité, selon le poète lui-même, ont été captés dans ses écrits des vieux jours. Les bribes de sa conception de la vie, de sa façon de voir le monde par la beauté de la poésie sont éparpillées ici et là dans son œuvre poétique, comme ses propres traces étendues à même l'univers. Tout ce qui a trait à Milosz donne ainsi dans la complexité. Pour cela, il semble important de lire le souffle, l'énergie, l'emballement contenu dans ses poèmes en les ramenant à l'être humain qui leur a donné corps, se rapprocher de sa parole tout comme de ses silences et parvenir de la sorte à mieux comprendre l'homme et l'œuvre, tous les deux également énigmatiques. Jacques Buge écrit justement à ce sujet,

> [qu'] un livre du poète perd à peu près toute signification si on ne le situe pas à sa place chronologique exacte dans le double contexte de la vie privée et de l'œuvre entière : avec Milosz, toute distinction entre l'homme et l'écrivain se révèle

impossible, son œuvre exprime une expérience vécue qui est un véritable parcours, une *ascension* spirituelle [...] ».[2]

Donc, un cheminement relatif à l'âme, à l'esprit, une quête de soi, d'un lieu à soi. Le déplacement de Milosz, comme le démontrera la première partie de cette étude, ne peut pas être limité à une période clé. Il n'est pas qu'écriture, ne se situe pas non plus qu'à l'extérieur ; il est tiré de la vie du poète autant qu'il prend forme dans le regard du critique, résulte du contact avec l'Autre. Concrètement, il s'agit d'un « cheminement » animé surtout par la recherche d'une identité dans le temps et dans l'espace, qui, comme le souligne Czeslaw Milosz, constitue pour Oscar Milosz d'abord un éveil de sa propre conscience individuelle ; « poetry [...] that looked for a way to fulfill the knowledge that had been received » ;[3] et ensuite la volonté de situer, mais aussi d'affirmer cette poésie dans une plus grande entité, celle du monde, de l'Univers : «instead of poetry, action : through two metaphysical poems [...] and through activity in many areas, exegesis, journalism, and diplomatic service».[4]

La question qu'il convient dès lors de se poser est la suivante : Y a t-il des artistes d'abord mystiques qui évoluent vers un art canalisant l'angoisse

---

[2] Buge, Jacques, *Milosz en quête du divin*, Paris : Librairie Nizet, 1963, 8.
[3] Milosz, Czeslaw, "The Lithuanian Option and Oscar Vladislas de L. Milosz", in *Cross Currents*, op. cit., 102.
[4] Ibid., 103.

et le déchirement ? Y en a-t-il aussi qui ont d'abord plaidé un Absolu pour ensuite le sacrifier aux forces d'une interminable rumination ? La démarche d'un accomplissement intérieur et identitaire est souvent la même chez les auteurs déplacés, elle est faite d'une récupération de faits et d'entités perçus antérieurement, d'un sentiment de regret, d'une souffrance engendrée par l'éloignement d'«un monde », et elle est suivie de la découverte de liens subtils, insoupçonnés parfois, entre tous ces fragments. Du début jusqu'à la fin de la vie et de l'œuvre, tel a été essentiellement l'appel de l'artiste que fut Oscar Milosz. C'est à se demander si toute recherche effectuée, tout texte critique ou littéraire écrit par la même plume et germant dans un même corps et esprit, ne contiennent pas toujours essentiellement les mêmes paroles, les mêmes silences ? Ce serait seulement la teinture qui changerait, la forme, l'histoire et le contexte, le cadre qui évolue au fur et à mesure de l'initiation des sens et de l'intellect aux images, aux choses de la vie, au fil de la cadence de l'existence.

Quoi qu'il en soit, c'est tout de même par l'objet de la question que s'explique le choix des thèmes étudiés dans la deuxième partie de cette étude, thèmes qui sont l'incarnation du cheminement de la parole vers le silence, c'est-à-dire de la nostalgie qui va au delà d'une mort,[5] en passant par la

---

[5] Leïla Sebbar écrit notamment que la nostalgie c'est une mort « à petits coups sournois [...] un artifice naïf qui [ne remet] rien en place, [qui ne recrée rien, ne crée] que peut-être de la déception, de la tristesse ». Sebbar, Leïla, Nancy Huston, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris : Bernard Barreault, 1986, 122.

mémoire comme source de désirs,[6] jusqu'à l'éloignement nécessaire—du Monde immédiat et du soi qui vit dans le présent—à l'atteinte du cosmos, l'occupation du grand espace de l'univers.[7]

Quant aux choix des poèmes intitulés *Les Éléments* (1911), et *Symphonies*(1915), il s'explique en grande partie par leur rapprochement, leur co-existence dans le temps avec cette vision de « l'autre monde » que Milosz a vécue, résultat et provocation vraisemblablement d'une forte énergie créatrice et transcendante. Un point culminant donc, qui non seulement incite la curiosité, mais qui marque et personnifie dynamiquement un « déplacement ». Le choix de *Les Éléments*, situé avant l'illumination, et celui de *Symphonies*, situé après celle-ci, permet également de démontrer que malgré l'affirmation de « soi » qu'a suscité cette expérience, dans la poésie la portée de la notion de déplacement, c'est-à-dire l'hybridité identitaire du sujet et du texte, continue d'exister. Enfin, c'est la poésie, qui ici semble plus appropriée comme matière et manière d'étude—même si le poète s'est aventuré dans d'autre genres littéraires pendant cette période—pour son pouvoir de dépaysement, pour sa sollicitation de l'au-delà, d'un dépassement

---

[6] Formulation tirée du film de Gilles Carle intitulé " L'Ange et la Femme " (1977)

[7] Paul Claudel décrit ce détachement d'avec le monde pour accéder au grand espace de l'univers comme étant « captif de l'infini, pendu à l'intersection du Ciel, [...au dessous...] le Monde énorme et humble, [...la] séparation est irrémédiable ; toutes choses [...] sont lointaines et seule la vision [...] rattache [au sol]. Claudel, Paul, *Connaissance de l'Est*, Montréal : Éditions Mangin, 1945, 185.

de l'expérience possible, de ce bilan « minutieux des relations multiples existant entre les objets, [faisant] subir un déplacement aux relations qui ont cours,» selon les dires de Roman Jakobson.[8]

D'autre part, une étude de l'œuvre poétique de Milosz en rapport avec les notions de déplacement et de modernité semble importante étant donné la diversité et la dissimilitude des analyses qui lui ont été consacrées jusqu'à maintenant. Son œuvre poétique se voit généralement divisée entre les écrits qui précèdent ou sont à la croisée de la vision qu'il a eue en 1914 telles *Le Poème des Décadences, Les Sept Solitudes, Les Éléments, Miguel Mañara* et *Méphiboseth* qui ont suscité beaucoup d'analyses formelles et littéraires. La deuxième partie de son œuvre se différencie par sa portée cosmologique qui, depuis quelques années, a été le sujet d'un grand intérêt, pour sa valeur philosophique, pour sa nouvelle conception de l'Univers et son annonciation de ce que Milosz appelait « le christianisme futur ».[9] Cette deuxième « phase » créatrice est celle que le poète a menée avec une plus grande certitude, lui accordant certes beaucoup plus de valeur et d'importance. Les lettres dans lesquelles le poète parle de l'écriture de cette poésie-philosophie que sont *Ars Magna* et *Les Arcanes*, se différencient incontestablement des autres par l'assurance du ton, car il n'y a aucun signe d'hésitation ou de

---

[8] Jackobson, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris: Éditions du Seuil, 1977, 64.
[9] Milosz. O.V. de L., Lettre du 12 novembre 1927, *Soixante quinze lettres inédites et sept documents originaux*, Paris : Éditions André Silvaire, 1969, 129.

doutes. Mais ce qu'il y a de plus dans ces lettres, c'est la déclaration de Milosz que sa poésie-philosophie il l'a écrite pour ses contemporains.[10] Depuis, la cosmologie a été le sujet le plus marquant des études milosziennes, les travaux à ce sujet ayant eu une plus grande portée et ayant bénéficié de beaucoup plus d'échos dans le monde intellectuel.

Une de ces études intitulée *La Poésie-philosophie de Milosz* date de 1977, et a été écrite par Jean Bellemin-Noël. Il y met en évidence « les secrets d'une écriture, le caché [...] de ce discours original et central »[11] que contiennent selon lui ces ouvrages de « poésie-philosophie », en utilisant les théories de Freud et de Lacan pour effectuer son interprétation. Sa façon d'aborder la création de Milosz semble des plus pertinentes et justes, parce qu'elle manifeste une volonté de se laisser porter par le mouvement des idées, des thèmes, des représentations et des désirs, en somme les vibrations de l'âme, du cœur, de la raison d'une œuvre poétique. Car, comme il l'affirme,

> ...il y a une forme vulgaire de l'interprétation qui, sous couleur de célébrer l'originalité d'une œuvre la ramène dans l'ornière de ce qui s'est déjà pensé et écrit, de ce qui était en quelque sorte prévisible. Le but de l'opération critique n'est pas d'annuler, mais d'analyser la spécificité d'une écriture. [12]

---

[10] Ce sont effectivement ses contemporains qui s'y sont beaucoup intéressés depuis la publication de la première thèse française sur Milosz par Geneviève-Irène Zidonis en 1951.

[11] Bellemin-Noël, Jean, *La Poésie-philosophie de Milosz*, Paris : Éditions Klincksieck, 1977, 29.

[12] Ibid., 30.

Cette spécificité sera tracée au fil de cette étude à travers les parallèles, les interrelations qui seront établis entre Milosz et sa poésie, entre l'acte d'écrire et celui de le « lire », tous générateurs d'un sens renvoyant à l'infini. En effet, il s'agit d'insister sur l'acte de lecture, d'écriture qu'impliquent les notions d'homme déplacé ainsi que sur le travail herméneutique que requiert la poésie de Milosz. Il devient attrayant de chercher à infiltrer cette « poésie » de Milosz, plus particulièrement deux de ses œuvres phares que sont *Les Éléments* et *Symphonies*, comme le permet de le faire « la modernité », c'est-à-dire à travers une pluralité de voix, une interaction active de perspectives, une juxtaposition de croyances dans le but de révoquer, dans la mesure du possible, le trop commun triage et de favoriser au lieu la correspondance. Le but d'une telle démarche est de favoriser une lecture atemporelle sans aucun parti pris, qui ne cherche pas à prouver l'appartenance d'une œuvre poétique à une époque, un genre ou un mouvement, et qui se refuse à une analyse construite à partir d'amalgames de signes et de procédés rhétoriques. Le rapprochement avec Milosz, la compréhension, l'imprégnation de sa poésie découle ici entièrement d'une tentative de lire et d'écrire « à son image ». Celle de tracer les étapes d'une rencontre avec un poète et son œuvre, comme lui a tracé de sa plume le parcours de sa vie, de sa confrontation avec l'univers et la création. Celle aussi d'écrire « l'expérience » et l'intériorisation » de sa poésie pour en arriver, comme lui, à une exaltation du

beau. Ce n'est donc pas tellement le regard souvent exhaustif et concluant d'un critique qui se pose sur la vie et l'œuvre poétique de Milosz, mais bien celui d'un lecteur qui trace une autre piste d'interprétation possible.

Chapitre II

Contextes théoriques

...tant d'accords et de rencontres doivent céder à la différence unique, mais fondamentale, qui sépare l'expérience poétique de l'expérience mystique : *alors que le poète s'achemine à la Parole, le mystique tend au Silence.* Le poète s'identifie avec les forces de l'univers manifesté, cependant que le mystique les traverse, et tente de rejoindre derrière elles la puissance immobile et sans limite de l'absolu.[13]

---

[13] De Renéville, Rolland, " L'expérience poétique", in *Verbe et Vertige. Situations de la poésie contemporaine*, Bosquet Alain éd., Paris : Hachette, 1961, 256.

La vie et l'œuvre du poète O. V. de L. Milosz sont encore aujourd'hui, après plus de quatre-vingts ans de « présence » dans les bibliothèques personnelles et publiques, dans les anthologies et dans les travaux universitaires, enveloppées d'un insondable mystère. L'homme on le connaît effectivement que peu, il n'a jamais divulgué trop en détails sa biographie. Il ne parlait que très peu de lui-même et ceux qui l'ont connu et qui ont eu droit à un dévoilement de quelconques « secrets » au sujet de Milosz, se sont souvent abstenus de trop de précision, pris de contrainte peut-être devant l'impossibilité de reconstruire l'image intègre d'un homme dont la vie a été intimement liée à la leur. C'est ce que fait valoir à juste titre Jean Cassou, dans les propos qui suivent :

> Laissez-moi rappeler ici un souvenir que je rapporte dans mon portrait de Milosz. Un jour des commencements de notre amitié, nous avions eu chez moi, lui et moi, une conversation que, comme je l'accompagnais à la porte, il avait qualifiée de « fraternelle ». Or, il se trouve qu'à la fin de cette conversation au cours de laquelle nous avions échangé de graves confidences, la dernière parole qu'il avait prononcée avait été une parole de raison. De cette parole j'ai fait une des maximes de ma vie. Je m'y suis sans cesse en moi-même référé. [...] Je n'ai pas dit, dans mon livre, quelle avait été cette parole. Je ne le dirai pas non plus ici. Ni jamais. Les souvenirs par lesquels on s'efforce de faire revivre un être aimé sont d'autant plus vivants et pèsent

> d'un poids d'autant plus chargé de sens que certaines choses subsistent en eux qui sont silencieuses.[14]

Comme l'indique cette citation, il faut une certaine distance pour pouvoir pleinement saisir l'existence de tout être, de toute chose, et un silence aussi pour que puisse re-vivre certains souvenirs.

D'autre part, lorsque partage il y eut, souvent les voix étaient uniques et les faits sans seconds, et Oscar Milosz n'a pas cherché à contredire ce qui se disait à son sujet, préférant le silence, protégeant ainsi son isolement. Il fait partie de ceux, qui comme Romain Gary et Maurice Blanchot ont choisi de s'effacer au profit de leurs œuvres; des personnalités dont le « règne » s'appuie en grande partie sur la controverse, l'étrangeté. Jean Bellemin-Noël a su capter dans son introduction à *La Poésie-philosophie de Milosz* l'étendue et l'importance de cette caractéristique : « La charge d'étrangeté qu'il supporte, et qui tend à le rendre toujours plus méconnaissable, se trouve multipliée par les nombreuses incidences d'une altérité que l'on peut en partie circonscrire, à défaut de la reconnaître tout à fait ».[15] Bellemin-Noël, l'attribue d'abord au nom de l'auteur que « l'on ne sait pas d'emblée prononcer comme il convient, [... le] nom qui sent l'Europe Centrale».[16] D'autre part, il souligne son « goût

---

[14] Cassou, Jean, *Une vie pour la liberté*, Robert Laffont : Paris, 1981, 54.
[15] Bellemin-Noël, Jean, *La Poésie-philosophie de Milosz*, op. cit., 13.
[16] Ibid., 13.

très tôt affirmé pour l'effacement »,[17] son état civil, sa nationalité ainsi que le rejet de conformité et le désir d'innovation et de réinvention qui sous-tendent « tout destin d'artiste »,[18] et celui de Milosz en particulier. Milosz est de ceux qui ont refusé de vivre trop près d'eux-mêmes ou à travers eux-mêmes, pour ne pas limiter, inhiber la création qui, après tout, demande le dépassement de soi afin d'être exempte de tout compromis. Ceux-là sont des affranchis des cadres, des lieux, des maintes filiations qui servent à « situer » quelqu'un ou quelque chose dans « son » contexte.

À la base de l'homme qu'a été Oscar Milosz il y a donc le «détachement ». Un détachement qui fait écho en premier lieu à celui qu'a évoqué Roland Barthes en parlant de la photographie, qui, dit-il,

> doit être silencieuse [...] ce n'est pas une question de « discrétion » mais de musique. La subjectivité absolue ne s'entend que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler l'image en silence). La photo me touche si je la retire de son bla bla ordinaire : « technique », « réalité », « reportage », « arts » etc. : ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective.[19]

La comparaison d'un homme et de son « effet » à un cliché permet, semble-il, de capter on ne peut plus adéquatement ce que l'on a écrit sur Milosz, ce que

---

[17] Ibid., 14.
[18] Ibid., 16.
[19] Barthes, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, 88-89.

l'on connaît de lui aujourd'hui. Mais ce que cette citation représente de significatif surtout, c'est le fait que tout ce qui a pu être dit de lui jusqu'à maintenant a pris forme dans ce que l'on pourrait décrire comme une « conscience affective ». Les sièges, espaces de vie ou cadres de lecture qui lui sont attribués sont fondés, en règle générale, sur l'intuitif, le contingent et liés à des sentiments profonds et solides comme le démontre la citation qui suit :

> On le voit peu; il parle peu, à moins d'amicale intimité, et alors il découvre ses dons de causeur original et brillant; il est infiniment capable de compassion, mais ses jugements sont absolus; sa critique est incisive, mais il a d'enfantines gaîtés. Sûr de sa mission, il peut nous paraître tour à tour plein d'orgueil ou d'acceptation humble; la courtoisie parfaite qui convient au descendant d'une vieille race corrige ce qu'il aurait de volontiers chez lui, d'instinctif ou de trop spontané; les contrastes de sa nature en déterminent l'équilibre et sous des vagues mobiles persistent en lui le même détachement foncier, et cette grandeur de l'homme qui souffrit, douta, chercha, dans la même impitoyable solitude.[20]

Les gens qui ont parlé de Milosz ou écrit sur lui ce sont ceux qu'il a profondément touchés et qui ont eu un désir tout naturel d'évoquer l'homme afin de l'aider à sortir d'une zone obscure, éloignée « de tout centre » et teintée de marginalité, dans laquelle il s'est contenté de vivre. De même la très grande admiration dont il a bénéficié auprès de ses familiers est-elle la preuve que ceux qui l'ont connus ont « [conservé] de lui une image indélébile, une empreinte dans leur mémoire, comme cette Sainte Face que le temps

---

[20] Prat, René de, "Un précurseur ", *La Revue européenne* 1, Septembre 1925, 28.

n'effacera jamais et dont la douleur des mères peint chaque jour les traits sur cette « moire de ténèbres » qui nous entoure »;[21] donc une image vivante au rythme d'une profonde affection, une image mobile avant tout et qui, en cela, se prête difficilement à toutes descriptions faites à partir de mots clés. Ce qu'il a fallu faire au lieu, c'est trouver d'autres mots, des mots nouveaux, qui vont savoir capter son originalité, sa différence. Les déformations, les énigmes et les variables sont ainsi de mise et les contestations aussi. Francis de Miomandre, grand ami de Milosz et certes un de ses plus fervents admirateurs, écrit notamment à ce sujet :

> Je considère [...] le fait de l'avoir connu comme une des faveurs importantes de ma Destinée. Les événements essentiels de ma vie se trouvent mêlés à ceux de la sienne. Mais je n'en parlerais pas si je n'y voyais une occasion de rectifier certaines erreurs qui menacent de fausser l'image que se font du poète les jeunes générations. Je sais bien que cette déformation dans le sens légendaire est une fatalité de la gloire, mais dans le cas présent, la réalité est autrement belle et émouvante que toute légende.[22]

Ce « détachement », ainsi qu'en témoignent les propos de Francis de Miomandre, on peut le comprendre non moins comme un entre-deux qui caractérise la vie de Milosz, une vie dont le sort et l'exploration se meuvent, se déplacent donc entre légende et chronique, une vie dont la perception change, comme il se doit, d'une génération à l'autre et suivant les subjectivités, une

---

[21] Parrot, Louis, " Milosz à Fontainebleau ", *Milosz, Cahier spécial de Poésie* 42, 1942, 99.
[22] Miomandre, Francis de, " Le vrai Milosz ", *Milosz, Cahier spécial de Poésie* 42, op. cit., 60.

vie qui se veut et se voit continuellement rectifiée, révisée. Enfin, une vie entourée d'une singularité certaine puisque tellement insaisissable et soumise en quelque sorte à une forme d'anonymat issu du fait qu'il a tant « été » pour chacun qu'il n'a pu être que peu pour tous.[23]

Pour cela d'ailleurs, la meilleure façon de le définir serait peut-être d'en faire l'emblème de l'Homme dans toutes ses contradictions et ses contrastes. Parmi lesquels le fait d'avoir été, entre autres, O. V. de L Milosz, Oscar Milosz et Oskar Milosz ou Miłosz, un Français, un Lithuanien polonais ou un Polonais lithuanien, athée et profondément chrétien, suicidaire et adjurant, poète, écrivain et homme politique à la fois. C'est dans ces conditions que s'est construit l'immense, le vaste et permutable espace de vie et d'existence que Milosz revendique et représente dans sa poésie. L'histoire de son lieu de naissance et la vie de Milosz se font étrangement écho, ce vaste domaine tel que décrit dans ces textes devient synonyme de grandeur, d'énigme, d'étrangeté et de transfert. La vie d'Oscar Milosz n'a en effet rien de très linéaire, on peut à la limite ne la présenter que comme une succession de commutations. De la biographie du poète, ce sont les évocations des

---

[23] Oscar Milosz en était d'ailleurs conscient, et dans une lettre destinée à Léon Vogt, il écrivait : « Mais voilà, je n'ai pas été envoyé pour tout le monde, mais pour le salut de quelques-uns seulement, et l'obscurité de mon Testament m'est ordonnée (comme à Goethe, d'ailleurs, et à tous ceux qui ont tenu dans leurs mains le cœur de la Vie) ». (Lettre du 26 janvier 1924, in *Soixante quinze lettres inédites et sept documents originaux*, Paris : Éditions André Silvaire, 1969, 53).

circonstances entourant son origine et son enfance qui suscitent le plus d'intérêt, car, comme chez tous les individus, elles s'impriment largement sur le schéma de l'être et transparaissent tout au long de sa vie. Dans un texte-phare publié dans *La Revue européenne* en 1925 et intitulé « Un précurseur », René de Prat écrit que « [p]our comprendre l'homme, pour pénétrer pleinement une moitié de son œuvre, la moins secrète, il faudrait le chercher dans ses racines, le situer dans son cadre héréditaire, le replacer parmi les grands lacs pâles, les noires forêts, les villages bâtis de maisons en bois, les millénaires traditions d'un pays chargé d'histoires et de légendes ».[24] De son parcours, donc, maintes fois retracé étant donné sa singularité certaine ainsi que le fait qu'il soit peu dissociable de son œuvre et de sa genèse, reviennent assidûment ces quelques fragments. Son lieu de naissance sur le domaine de Czereïa, en Lituanie.[25] Un endroit décoré d'histoires, celles que racontent les « énigmatiques ancêtres [qui descendent des] cadres »[26] peuplant les murs, et les autres, celles qui se voient nourries mais aussi dissimulées par le grouillement naturel d'un domaine de « trente mille hectares [...], une armée de serviteurs, [...] de moujiks »[27] et des « aïeux encore vivants [qui promènent] leurs manies, leurs bizarreries de névropathes dans les salles

---

[24] Prat, René de, " Un précurseur ", op. cit., 2.
[25] Milosz est né le 29 mai 1877.
[26] Aegerter, Emmanuel, " L'Aventure terrestre de O. V. de L. Milosz", *Le Divan* 255, Juillet-Septembre 1945, 139.
[27] Blanchet, André, " Le Destin bizarre du grand Milosz", *Études* 217.11, Juin 1958, 266.

silencieuses du château ».[28] Et en cela un patrimoine imposant par le règne de l'ascendance mais aussi par la solitude et l'isolement que peut convoquer une vie sur un si grand espace. « On l'imagine [donc, nous dit René de Prat,] privé de compagnons de son âge, jouant le long des avenues, s'évadant aux vergers jonchés de fruits d'automne, ou bien interrogeant les paysans du domaine, ces paysans qui portaient encore la tunique et la haute coiffure aujourd'hui disparues… ».[29] Milosz, l'enfant, a beaucoup connu cette solitude, ses ancêtres et leurs histoires aussi, raconte-t-on. Une évidente cohabitation temporelle s'accomplit déjà ici, celle d'un passé bien présent et d'un présent empli de passé. Cependant ce n'est pas uniquement l'ordre temporel, le passage linéaire du temps qui semblent troublés par ce scintillement de ce qui peut être compris comme une impression, une évidence ou en fait une projection de l'immortalité de « l'être ». En effet, la patrie, donc l'espace, n'échappe pas non plus à un embrouillement de la piste qui devrait normalement conduire à un positionnement clair de l'individu par rapport à son appartenance à celle-ci. À ce sujet, Czeslaw Milosz, un cousin d'Oscar, a dénoté assez récemment la coexistence, l'entre-deux, une rupture des plus importantes et des plus emblématique dans l'histoire familiale et celle de leur mère-patrie en précisant :

---

[28] Aegerter, Emmanuel, " L'aventure terrestre de O. V. de L. Milosz", *Le Divan*, op. cit., 139.
[29] Prat, René de, " Un précurseur ", in *La Revue européenne*, op. cit., 3.

> [...] Qu'il me soit permis de souligner ici la chose suivante : lorsque Milosz parle de sa famille, il parle de cette branche des Milosz qui, depuis le début du XIX[e] siècle, n'avait rien à voir avec la Lituanie, au sens strict du mot, car elle s'était fixée en Biélorussie. [...] Dans quelles conditions l'ancêtre d'Oscar, un gentilhomme aux revenus modestes, Josef Milosz (car la descendance des Milosz de grands seigneurs de Lusace n'est rien d'autre qu'une légende familiale) partit, peu après 1800, pour la Biélorussie et acquit là-bas d'immenses domaines, constitue une histoire à part. L'une des versions non vérifiée mais peut-être vérifiable l'explique par un contexte politique. D'après cette version, le Prince-Sapieha, menacé par le gouvernement tsariste de la confiscation de ses biens, s'il ne les vendait pas à une date fixée, partagea ce qui restait invendu entre ses deux administrateurs [...] Josef Milosz devint ainsi le propriétaire de deux immenses domaines [...] le domaine de Druïa [...] et le domaine de Czereïa, situé beaucoup plus à l'est, non loin de la frontière entre la Biélorussie et la Russie. Né au cœur de la Lituanie ethnique je serais donc plus autorisé à me proclamer Lithuanien qu'Oscar Milosz né à Czereïa.[30]

Plus loin dans ce même texte, Czeslaw Milosz souligne la fragilité des rapports entre les Milosz de Druïa et ceux de Czereïa et la consécration des antagonismes par le choix d'une nationalité lithuanienne ou polonaise. Oscar Milosz, et la grande majorité des nobles de Grand Duché, se considéraient donc des Polonais sans l'être à part entière,[31] puisqu'il s'agissait plutôt d'un choix en réponse à un besoin de démarcation. Il n'y a aucun doute que Milosz a beaucoup puisé sa conception de la création—qui peut se résumer à

---

[30] Cité dans Garnier, Pierre, " Précisions sur les origines de Milosz, " *Cahiers de l'Association des Amis de Milosz* 27, 1988, 32-33.

[31] Ibid., 33-34. Dans la deuxième partie de ce même article consacré à la poétesse polonaise Bronisława Ostrowska, Czeslaw Milosz souligne même que celle-ci, aurait trouvé tant d'éléments dans la poésie de Oscar Milosz qui correspondaient à une sensibilité particulièrement polonaise, qu'elle aurait écarté l'option lituanienne pour celui-ci, le décrivant comme poète polonais.

un désir de communion, de communication entre les éléments et une recherche d'une totale inclusion de ceux qui composent son environnement —dans la grandeur, l'infinitude et l'immensité présente et caractéristique de sa propre expérience de vie, de son rapport avec l'espace et le temps.

Enfin, à tous ces chassés-croisés vient s'ajouter, un départ pour la France.[32] Un moment dont la portée est décisive certes, puisque c'est à partir de là que Milosz devient « concrètement » un « exilé », un « errant »,[33] deux qualificatifs utilisés, entre autres, par Jean Bellemin-Noël :

> « Errant », le titre lui convient [...] Exilé du domaine balte, projeté à Paris lors de l'Exposition Universelle de 1889, c'est-à-dire au début de son adolescence, puis vagabondant richement par toute l'Europe (et jusqu'en Afrique du Nord) durant la belle époque du cosmopolitisme tel que l'ont évoqué un Théodore de Wyzéwa et un Valéry Larbaud avant Ezra Pound, il cultiva le sentiment d'être un déraciné au moment même où il se préoccupait de *se situer* dans l'Univers.[34]

Même si la France est devenue le pays adopté par l'homme et le pays adoptif du poète, la préoccupation de « se situer », ainsi que celle de « le situer », n'a

---

[32] Oscar a quitté la Lituanie pour la France dans sa jeunesse afin d'y faire des études.
[33] Cette conscience « mondiale », fondement de la modernité, associée à une forme d'enrichissement de soi chez l'individu par la diversité de ses connaissances ainsi que l'approfondissement de sa pensée à travers le voyage se manifeste déjà dans les célèbres salons du XVIII[e] siècle, en particulier ceux du Groupe réunit autour de Madame de Staël. Par la suite et plus près de l'époque à laquelle appartenait Milosz, les écrits liés au cosmopolitisme et à des notions d'universalisme traversent la littérature. En 1931 dans *Regards sur le monde actuel*, Paul Valéry annonce l'entrée dans l'ère du mondial. L'écrivain voyageur ou aventurier fait en effet son apparition dans le discours littéraire de l'après-guerre que ce soit sous la plume de André Malraux, de Paul Claudel, Joseph de Kessel ou de Joseph Conrad.
[34] Bellemin-Noël, Jean, *La Poésie-philosophie de Milosz*, op. cit. 16.

jamais réellement connu un moment d'apaisement puisque suffisent seulement quelques fragments et évocations pour soulever la densité, la multiplicité, le subjectivisme, et en faire les pierres d'assises, de toute esquisse de sa trajectoire. L'homme a en somme été proscrit d'un « temps mort » où tous les éléments liés à une définition de lui-même coexistent en parfaite harmonie, et prescrit à se retrouver « lui-même *nulle part* ».[35] Cela, d'ailleurs, est sans doute aussi vrai pour Milosz, dont la poésie est enracinée dans ce nulle part, que pour ceux qui s'intéressent à l'homme « déplacé » et au poète en exil.

[35] Garnier, Pierre, " Précisions sur les origines de Milosz ", *Cahiers de l'Association des Amis de Milosz* 27, op. cit., 34.

Et comme l'œuvre imite souvent la vie, la poésie d'Oscar Milosz connaîtra un sort semblable. Il s'agit d'un art tout azimuts qui revêt aussi les formes du théâtre et du roman.[36] Le poète a pris le pouls de différents milieux littéraires, il a fréquenté entre autres Jean Moréas, Oscar Wilde, Guillaume Apollinaire et Christian Gauss, a été membre d'une société d'artistes polonais appelé « Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu » (Association des artistes polonais à Paris) et a été un insatiable lecteur de Swedenborg, Hölderlin, Dante et Goethe. Néanmoins, il est fort difficile de parler d'une quelconque influence apparente; jusqu'à aujourd'hui Milosz n'a de véritable point d'ancrage dans aucune famille littéraire ou poétique, qu'elle soit française, lituanienne ou polonaise. Il n'y a que des *accents* et des *empreintes*[37] de romantisme, de symbolisme, de mysticisme, sans qu'il y ait l'incarnation exhaustive de quelque mouvement que ce soit. « Instruite » par la pluralité, la poésie de Milosz reste imperméable à toute catégorisation concrète et irrévocable, comme le souligne à juste titre Bernard Poirot-Delpech :

---

[36] À titre d'exemples : *L'amoureuse Initiation* (1910) est un roman poétique tout en étant un récit de voyage, ce texte défie les lois du genre. *Miguel Mañara* (1912 et *Méphiboseth* (1913) sont, quant à eux, des drames; le second étant cependant foncièrement poétique.

[37] Termes utilisés par Olivia Cohen : « [o]n ne peut toutefois ignorer les accents baudelairiens et lamartiniens ni les empreintes symbolistes dans les premiers poèmes [...] », in *La Représentation de l'espace dans l'œuvre poétique de O.V. de. L. Milosz. Lointains fanés et silencieux*, Langres-Saints-Geosmes, L'Harmattan, 1997, 11.

> ce poète lituanien de langue française [...] fait songer à la fois à Nerval, à Verlaine et à Claudel, [son surgissement à notre époque] ressemble à celui d'une comète : venu d'ailleurs, vivant à l'écart du monde et des modes littéraires, on dirait un romantique égaré entre la fin du symbolisme et les débuts du surréalisme. Nourri de Dante, de Goethe, de Byron et de Poe, féru d'illuminisme, d'alchimie, de *Kabbale*, ses vrais héros sont Faust et Salomon : cette constellation de noms suffit à le placer hors du temps [...].[38]

Une versatilité semblable se révèle aussi dans les anthologies de la poésie française. Dans des exemples cités quelque peu au hasard, Milosz apparaît aux côtés, par exemple, de Jean de Boschère comme « représentant d'un accomplissement du symbolisme »[39] que constitue *Le Poème des décadences* (1899), ou encore dans une catégorie intitulée « Haute Solitude ». D'autre part, ce sont ses œuvres poétiques rattachées au mysticisme, dont *Ars Magna* (1924) et *Les Arcanes* (1927) qui sont surtout mises en lumière. Czeslaw Milosz aussi, dans The *Witness of Poetry*, tente d'établir des liens entre la poésie de son cousin et celle d'autres écrivains de l'époque « moderne ». Et malgré les similitudes, il y souligne surtout sa différence comme le démontre la citation suivante :

> [Oscar Milosz's] assessment of his own era was negative. He called his century "an age of jeering ugliness," and the images of

---

[38] Poirot-Delpech, Bernard, *Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle*, Paris : Encyclopedia Universalis/Albin Michel, 2000, 510-11.

[39] Adam, Antoine, Georges Lerminier, Édouard Morot-Sir, *Littérature française, XIX^e et XX^e siècles*, Tome second, Paris : Librairie Larousse, 1968, 197. Dans *Histoire de la poésie française des origines à 1940* publié par les Presses Universitaires de France en 1976, Jean Rousselot a également noté le « symbolisme au plein sens du mot « de Milosz.

> the present in his poems are no more cheerful than are Eliot's or Pound's. There is, however, something that causes him to differ radically from those representatives of modern poetry: his millenarianism, his belief in the advent of a new epoch [...].[40]

La poésie d'Oscar Milosz dépasse les contextes littéraires et les modes de son époque et semble ainsi toujours projetée dans la « différence » en puisant dans les œuvres littéraires du passé, en se refusant à un ancrage dans le présent et en abordant la venue d'un âge nouveau. Voilà pourquoi il semble difficile de tracer une quelconque ligne directrice, ou d'indiquer le chemin à prendre pour aborder l'œuvre poétique de Milosz, une œuvre particulièrement variée en elle-même, mais aussi changeante à travers le regard de chaque lecteur. Peut-être que Milosz l'a voulu justement miroir d'une vie, la source de toute transformation ou d'un passage vers une compréhension, voire une illumination demandant d'être prononcée, marquée par la plume qui se meut au rythme d'infinies particules scintillant autour et à l'intérieur de l'être, de son environnement, de son passé, de ses points d'ancrage et d'abandon. Cette multitude d'influences et de registres captée par des regards qui se doivent de désapprendre la discrimination, de se déconditionner aussi pour se rapprocher de la poésie et atteindre une œuvre poétique qui favorise un émerveillement, une découverte, et non pas

---

[40] Milosz, Czeslaw, *The Witness of Poetry*, Cambridge: Harvard University Press, 1983, 24.

l'affirmation d'une ligne directrice, grâce à tout ce qu'elle semble contenir d'inusité, de « dénoué » en tant que « projet littéraire ».

Ainsi, tenter de trouver une place aux poèmes de Milosz parmi les grands de la poésie française en cherchant en lui l'affirmation de points communs, de références types, d'une technique d'expression objective afin de l'insérer dans un espace créateur pourtant bien soudé, serait s'engager sur le chemin de l'infidélité. Notamment parce que le projet littéraire de Milosz est tout en subjectivité et puise sa raison d'être dans le désir

> d'inscrire *"l'Innommable"* (nous pourrions reprendre et déplacer son mot en disant *"l'In-scriptible,"* indispensable et impossible à écrire?). Le sens qui est ainsi sans cesse en avant de l'écriture, le lecteur a pour mission non pas de le désigner [...] mais de repérer sa trajectoire entre un point de départ touffu et un point de fuite que les possibles vertigineux du langage échouent eux-mêmes à fixer.[41]

La poésie de Milosz ne repose donc pas sur une exploration qui passe d'abord par le langage, l'image, la musicalité, par des mots clés, mais elle passe plutôt par le risque. Le risque de devoir s'aventurer non seulement dans « l'écriture » et la « lecture » d'un « poème », mais encore de tout ce qui le met en relation avec « le sens mystérieux des aspects de l'existence ».[42] Ce que

---

[41] Bellemin-Noël, Jean, *La Poésie-philosophie de Milosz*, op. cit., 1977, 27.
[42] Audard, Jean, *Le Poète de l'âme, O.V. de L. Milosz*, Paris : Éditions André Silvaire 1959, 82.

Milosz reproche à la poésie moderne c'est justement la prédominance du traitement de la forme, d'un Art du langage mis au premier plan. Dans *Quelques mots sur la poésie* il écrit :

> [...] la poésie, sous l'influence des charmants romantiques allemands de second ordre et celle aussi d'Edgar Poe, Baudelaire et Mallarmé, a subi une sorte d'appauvrissement et de rétrécissement qui l'ont orientée, dans le domaine du subconscient, vers les recherches curieuses, certes, parfois même remarquables, mais entachées de préoccupations d'un ordre esthétique presque exclusivement individuel. Ce petit exercice solitaire n'a d'ailleurs abouti, chez neuf cent quatre-vingt-dix neuf poètes sur mille, qu'à des trouvailles purement verbales constituées par des associations imprévues de mots ne traduisant aucune opération intérieure, mentale ou psychique. La fâcheuse déviation eut pour résultat de créer entre le poète et la grande famille humaine une scission et un malentendu qui subsistent jusqu'à nos jours et ne prendront fin qu'avec l'apparition d'un grand inspiré, d'un moderne Homère, Shakespeare ou Dante [...].[43]

Dans l'acte de création, en ce qui concerne l'œuvre poétique de Milosz, c'est le sujet créateur qui prime mais aussi l'apprentissage qui se dégage de l'acte lui-même, la révélation d'une vérité profonde et directe. Un véritable art poétique, une « poésie pure » serait donc, selon Milosz, « reconnaissable à la qualité de l'émotion qu'il procure [et serait] d'une nature extrêmement mobile, subordonnée aux réactions des tempéraments et aux influences de

---

[43] Milosz, O.V. de L., "Quelques mots sur la poésie". *O.V. de L. Milosz 1877-1939*, Paris : Éditions André Silvaire, 1959, 24. « Quelques mots sur la poésie » est un texte qui devait servir d'introduction à une traduction de « Faust » que Milosz préparait en 1937.

temps et de lieu».[44] En cela le poète s'éloigne de l'importance accordée aux motifs, aux thèmes, aux pratiques artistiques et aux théories de la littérature Fin de siècle, comme le montre Gabrielle Schäfer. La théorie poétique de Milosz serait en fait selon cette auteur une « métapoésie », une tentative à chaque fois renouvelée de « thématiser sa propre création en s'efforçant de définir un idéal poétique, une poésie nouvelle et un art nouveau ainsi qu'une langue idéale correspondant à l'objet même de ses poèmes».[45] Au fur et à mesure les écrits de Milosz se voient dotés d'une mission de « révélation » d'un monde meilleur discernable par l'harmonie, le sens d'unité qui y devient possible entre le créateur et sa création. Oscar Milosz rejette ainsi graduellement la notion de l'art pour l'art, écrit Schäfer :

> L'acte créateur d'écrire se nourrit de l'amour du poète pour les beautés de la création ; il s'agit là du dépassement de la « séparation », le poète étant aussi l'initiateur de l'unité originelle au premier jour de la création. Le chemin vers l'unité mène au-delà de la Terre. Dans la beauté de la Nature et de la Femme qui représente toutes les deux le microcosme, la plus haute réalité du macrocosme devient saisissable.[46]

La création s'accomplit alors à travers un mouvement de « l'intérieur » vers « l'extérieur », et en cela, le sens précède la forme, l'invisible le visible et l'homme son environnement. Le langage, l'image, le son dans leur

---

[44] Ibid., 25.
[45] Schäfer, Gabrielle, " O.V. de L. Milosz Ein studie zur Identitäts und Sprachkrise eines modernen Dichters", *Cahiers de l'Association Les Amis de Milosz* 30 (1991), 102. Il s'agit d'une traduction française de la dernière partie de l'étude publiée en 1991 en Allemagne.
[46] Ibid., 104.

composition extérieure, formelle ne sont ni les prestataires de la qualité du vrai, ni les garants du sens. Milosz lui-même disait, en parlant des travaux qu'il a entrepris suite à la nuit du 14 décembre 1914 pendant laquelle il vit une illumination qui sera déterminante de sa nouvelle conceptualisation de l'Univers, que « le seul nom de la poésie, de la musique ou de la peinture [l]e fait frémir d'une indicible horreur».[47] Le poète signalait ainsi son dégoût pour l'art des mots, celui des sons et des images et annonçait son inconditionnelle allégeance à la religion et à la science exclusivement, deux domaines fondés sur la valeur de la *Vérité* mais aussi sur la poursuite de celle-ci; il s'orientait par conséquent vers l'avenir.[48] Ainsi tout ce qui relève du passé et de la prudence de suivre des sentiers battus et l'immobilisme qu'ils stimulent, serait à éluder. Tout comme « toute tentative de définition »[49] de la poésie, ainsi qu'une lecture qui ne serait pas « « intérieure », [et] ennemie de la rhétorique, [de la] lyrique »[50] écrit Milosz. Il incite ainsi à une lecture qui rompt avec le fait de se focaliser uniquement sur la forme, pour extraire du

---

[47] Milosz, O.V. de L., Lettre du 24 octobre 1928, *Soixante quinze lettres inédites et sept documents originaux*, op. cit., 135.

[48] Dans ses lettres, maintes allusions sont faites à la prépondérance de l'avenir, à titre d'exemples : « Au surplus, je m'efforce depuis plusieurs années déjà de surmonter ce penchant à évoquer les scènes du passé – je crois qu'il est plus logique, plus courageux et plus utile de regarder vers l'avenir, car c'est vers ce pays-là que se dirigent ceux de nos aimés qui demeurent à nos côtés ». (Lettre du 18 Août 1924). Milosz, O.V. de L., *Soixante quinze lettres inédites et sept documents originaux*, op.cit., 65. « … [M]es projets littéraires – […] ne seront d'ailleurs compris qu'au vingt-cinquième siècle ». (Lettre du 20 Juillet 1925). Milosz, O.V. de L., *Soixante quinze lettres inédites et sept documents originaux*, op.cit., 89.

[49] Milosz, O.V. de L., *O.V. de L. Milosz 1877-1939*, op. cit., 25.

[50] Ibid., 25.

poème un sens décentralisé et relatif afin de permettre l'inclusion. *Les Éléments* (1911), a été écrit l'année pendant laquelle Einstein a achevé sa théorie de la relativité qui se rapporte au « principe chimique commun aux diverses variétés d'un corps simple ainsi qu'aux combinaisons de ce corps avec d'autres ».[51] Dans ce recueil, Milosz de même fragmente le monde en éléments qu'il analyse pour permettre au lecteur justement de les mettre en relation les uns avec les autres, de les recréer suivant sa propre vision de leur cohésion et indépendamment du temps ou de l'espace dans lequel il se trouve. Il s'agit, comme l'indique Gabrielle Schäfer, de développer un moyen qui permettra, à travers une transformation continuelle, de dépasser toute forme de séparation afin de toujours atteindre une harmonie générale,[52] d'entendre ainsi les sons consonants de la *Symphonie* (1915). Pour bien saisir l'œuvre poétique de Milosz, il faut se faire comme lui un « éternel voyageur»[53] dans l'infini de sa poésie et celui de sa signification et valeur. Un voyageur donc qui, évidemment, se laisse porter par les éblouissements, et les surprises se donnant à voir grâce à un processus d'intériorisation et non celles qui sont décrites et choisies par anticipation, sur un chemin tracé d'avance.

---

[51] *Le Petit Larousse illustré*, Paris : Librairie Larousse, 1990.
[52] Schäfer, Gabrielle, " O.V. de L. Milosz Ein studie zur Identitäts und Sprachkrise eines modernen Dichters, " *Cahiers de l'Association Les Amis de Milosz*, op.cit., 104.
[53] Qualificatif qu'il s'est accolé lui-même, voir : O.V. de L Milosz, Lettre du 2 Août 1924, *Soixante quinze lettres inédites et sept documents originaux*, op.cit., 60.

Réflexions théoriques sur le concept de déplacement

Faire l'expérience d'une œuvre comme celle d'Oscar Milosz, c'est aller à la rencontre de la rupture, de caractéristiques qui se rapportent à l'individu, à la subjectivité et s'adonner avec un sujet dont la culture, le langage lui appartiennent on ne peut plus intimement. C'est aussi exister dans un espace empli de silences, chercher des repères sur fond d'inexplicable. Enfin, c'est rencontrer une sensibilité venant d'un territoire envahi par la distance qui sépare deux destins se cherchant des points communs pour atteindre un certain niveau de compréhension. Celui-ci commence par le français, une langue consciemment choisie par Oscar Milosz pour l'écriture de son œuvre poétique. Ainsi la science du langage devient le seul point d'attache, l'écriture le seul lieu possible de transparence. Telle est la « condition » d'un sujet déplacé, celui dont l'histoire raconte l'errance, dont l'œuvre évoque les vestiges de « l'être », dont tout lieu d'appartenance a subséquemment été anéanti pour ne laisser qu'un semblant « d'identité ».

L'identité au sens général, c'est-à-dire l'ensemble des données qui permettent à une personne de trouver un lieu «d'établissement », tel que le conçoit la modernité, relève d'une négociation permanente, ainsi que l'affirme à juste titre Paul White :

> ... Migrants may live in a number of worlds, and move between them on a daily, annual or seasonal rhythm. Other changes resulting from migration include attempts to re-create elements of former lives (possibly accentuating significant icons of that existence into quasi-talismans of high symbolic or ritual significance); attempts to integrate or assimilate completely (which may be blocked by a number of mechanisms within the « host » society); or the creation of a new identity which is characterized by a feeling of independence from both the society of origin and the social structures of the destination. These changes in identity cannot be pinned down to a rigid linear continuum, for they represent the multiple and continually renegotiated outcomes of complex multifaceted phenomena operating both within individual biographies and for societies as a whole.[54]

L'identité est une sphère meublée d'interférences, des points de repères, venant de domaines sociaux, culturels, politiques et historiques qui interagissent, se rejettent, s'apprivoisent imprévisiblement, selon les situations. Chez les migrants, c'est d'autant plus le cas puisque toute forme de « configuration » ou de stabilité acquise est bouleversée par une modification de ces repères et, pour reprendre les termes de Kristeva, de « l'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens [...] L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt. Des repères point ».[55] Oscar Milosz a, de toute évidence, vécu maintes formes de migration non

---

[54] White, Paul, "Geography, Literature and Migration", in *Writing Across Worlds. Literature and Migration.* Russel King, John Connell and Paul White eds., London and New York : Routledge, 3.

[55] Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Gallimard, 1991, 18.

seulement en tant que personne, mais aussi à travers son œuvre poétique. C'est un poète qui a habité et traversé à grands pas, jusqu'à aujourd'hui, un bon nombre de mondes perceptibles et abstraits, de sphères et de théories littéraires. La critique de son œuvre poétique a elle aussi suivi le mouvement tout naturel et continuel de la vie matérielle, elle a changé suivant les pratiques interprétatives pour refléter l'évolution du monde et l'affectation ou la fonction nouvelle ou réaffirmée de la littérature. Les perceptions admises n'en finissent plus d'être remises en question, de faire face à des aspirations révolutionnaires dont le but ultime n'est autre que celui d'affirmer une identité. Puisque tout changement ou transfert déstabilise le développement ordonné d'une vérité et produit ce qui peut être perçu comme un déséquilibre constitutif, ou intrinsèque, tout texte poétique ayant été maintes fois repensé est ainsi promis à une infinie réinvention. Cela, surtout lorsqu'il se prête particulièrement bien à ce genre d'entreprise, puisqu'il est à la base exempt de véritables lieux d'appartenance. De même l'idée, la conscience d'une séparation ou d'un écart que peut avoir l'écrivain ou son lecteur ne saurait être contournée et interpelle forcément toute recherche « identitaire », toute tentative de « situer » ou de se forger une image, la sienne ou celle du sujet. La différence est le point de départ et le point d'appui de toute archéologie, elle contient le pouvoir de situer l'Autre en suivant une comparaison, un rapprochement ou un partage, donc de lui attribuer une identité, de le « lire ». D'ailleurs, il faut se demander ce qui

constitue une lecture véritable ? « Une lecture véritable ne met jamais en question le livre véritable, mais elle n'est pas non plus soumission au « texte » ;[56] c'est le rapport à l'autre, la traduction de l'autre, qu'il faut alors préciser. Il a été établi que la traduction est oscillatoire, que la traduction que je fais de l'autre et que l'autre fait de moi est une activité soustraite à la transparence puisqu'elle implique toujours un processus de re-citation donc de dé-placement dans un autre contexte culturel et historique, un travestissement, une trahison de « l'original ».[57] Enfin, le concept d'identité est à priori fondé sur une représentation de cohérence,[58] d'intégrité, peu importe les situations, indépendamment des contextes, de l'ensemble des circonstances dans lesquelles se trouve un sujet : c'est une affirmation établie de son appartenance. Comprise de la sorte, fait remarquer Alexis Nouss, « [...] l'identité est bien sûr une utopie. Mieux : elle ne peut être qu'un projet ou un sens flottant de soi, que les circonstances obligent le sujet à réévaluer constamment ».[59] L'identité devient de la sorte un « objet » que l'on ne peut déterminer avec précision ni selon une seule mesure.

---

[56] Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, 258.
[57] Traduction libre : «translation – mine of an other, an other's of mine is never a transparent activity but always a process of re-citing, hence, cultural and historical re-siting, and is therefore a travesty, a betrayal, of any 'original' or 'authentic' intention. » Chambers, Iain, "Signs of Silence, Lines of Listening", in Chambers, Iain and Linda Curti eds., *The Post-colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, New York: Rutlegde, 1996, 49.
[58] Nouss, Alexis, *Poésie, Terre d'exil, autour de Salah Stétié*, Montréal: Éditions trait d'union, 2003, 39.
[59] Ibid.

Le souci d'une recherche qui s'effectue autour des contextes, des constructions acquises de l'identité est vaste en plus d'être très actuel. Tout exercice s'y rapportant se fait en tandem avec un renoncement à toute convention centralisatrice qu'qui a été amenée par les études culturelles, et surtout post-coloniales des dernières années. Les écrits de Chinua Achebe, de Wole Soyinka ou Derek Walcott sont en grande partie des réponses aux contextes culturels propres à ces écrivains et marquent l'émergence de nouvelles littératures nationales en remettant en question les attitudes et les prétentions essentialistes par rapport à l'identité. Le post-colonialisme établit donc principalement la mouvance et l'instabilité de l'identité qui se construit continûment à travers l'interaction avec l'Autre ou les autres. L'idée ou le principe selon lequel l'identité de l'auteur n'aurait pas d'origine fixe, mais que celle-ci serait « différentielle » et son sens, le produit de la mise en rapport avec un ensemble d'éléments, se profile justement dans *Les Éléments* et *Symphonies* de Milosz. La vérité n'existe pas, celle-ci est en fait toujours en devenir selon les propos de Iain Chambers :

> I slip – in historiography, in anthropology, in critical thought – from the positivist dream of a science, and the presumption of an independent empirical world waiting to be captured by observation, to partisan, or partial, inscriptions in which language becomes the ambiguous factor of "truth." In the dispersal of a single History, whose omniscient word legislates the world, I begin to hear composite voices crossing and disturbing the path and patterns of the once seemingly ineluctable onrush of "progress." In the movement from concentrated sight to dispersed sound, from the "neutral" gaze

> to the interference of hearing, from the discriminating eye to the incidental ear, I abandon a fixed (ad)vantage for a mobile and exposed politics of listening – for a "truth" that is always becoming.[60]

Cela implique donc un renoncement à une formule dominante qui centralise la Vérité repoussant toutes les autres connaissances en périphérie.

Dans une telle perspective, l'outil de base, depuis l'avènement du post-structuralisme, devient alors la contingence, ou le loisir de choisir entre une recherche de signification et d'élaboration du sens qui prend racine en dehors de la littérature, ou autrement dit un choix qui se déclarerait dans un mouvement vers le monde extra-textuel pour y trouver des références. Parler de la poésie, c'est parler alors de sa relation avec ce qui lui est « extérieur ». Ce qui signifierait que le texte a un sens qui est à mettre en rapport avec des événements externes, historiques, avec les espaces géographiques, ou avec une référence littéraire, qui contribue à lui donner une explication. Ou encore, le texte peut être considéré comme ayant sa signification en dehors de lui-même et doit être mis en relation avec l'auteur, avec l'époque, l'histoire, les relations sociales, avec le lecteur, la culture et ainsi de suite. Il est possible aussi, de ne s'en tenir qu'aux formes et figures littéraires telles que les métaphores, les symboles, les allégories, ou encore aux structures narratives

---

[60] Iain Chambers, "Signs of Silence, Lines of Listening", in *The Post-colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, op. cit., 51.

spécifiques, aux thèmes et enfin aux aspects plus formels qui définissent les genres littéraires, comme le rythme, la rime pour ce qui est de la poésie. Le texte peut alors être considéré comme ayant une signification inhérente et qui ne convoque pas le besoin de se rapporter au monde extérieur ou même à d'autres textes puisqu'il peut être « matière », il construit son propre contexte. L'une ou l'autre manière d'interpréter ou d'approcher le texte dépend d'une présupposition « inconsciente » de la part du lecteur que la signification peut être comprise de façon extra ou intratextuelle. L'important, dans le cas de la poésie de Milosz n'est pas de savoir l'emplacement de tous ces éléments, de situer le contenu, la forme à l'intérieur ou à l'extérieur du poème, ce qui importe au contraire c'est que le lecteur questionne d'abord la dichotomie intérieur/extérieur, qu'il s'en éloigne. La poésie de Milosz joue sur ce besoin d'implantation et de reconnaissance de la possibilité d'une multitude de significations qui permettent un lien et des raccords multipliés et infinis entre l'écriture et une lecture qui ne rivalisent pas mais se complètent. En d'autres mots, Milosz se sert autant de processus de « familiarisation » que de processus de « dé-familiarisation » pour extirper le sens caché et invisible du monde perceptible et matériel. D'où, comme le note Jean Bellemin-Noël en s'appuyant sur les textes intitulés *Ars Magna* et *Arcanes*, la difficulté d'établir chez Milosz une forme de « « littérarité » qui implique une manipulation « consciente » de la forme et de la langue pour lui renvoyer, lui attribuer ainsi entièrement l'acte de communication. Ce qui ne veut pas dire qu'une

« bonne » lecture de la poésie de Milosz requiert un détournement complet de la forme. Celle-ci demande plutôt à être fouillée, intuitivement, spontanément donc partiellement, de la même manière au fond que le contenu qui puise sa signification sur des associations imprévues et irrégulières. Par conséquent, l'écriture de Milosz s'établit dans la correspondance et, comme l'écrit Bellemin-Noël, « l'amalgame inextricable des divers langages auxquels il a fallu recourir pour dire ce qui est dit [dans son analyse de l'écriture de Milosz], une typologie du discours ne [réussissant] pas à se justifier précisément parce qu'elle démêle difficilement les fils d'un écheveau fort complexe ».[61] Tout système d'analyse des poèmes de Milosz ne devient alors qu'une tentative de conceptualisation, n'établissant chaque fois que des notions élémentaires à partir desquelles il est toujours possible de construire un « autre » et « différent » schéma.

Un tel décalage des niveaux de perceptions communs, n'est rien de plus, ni rien de moins, que le déplacement. Le « déplacement »; *l'autre histoire* toujours possible[62] qui prévaut chez Barthes, chez celui qui n'a « [p]as de place sûre ([il] n'est jamais 'à sa place', enfermé dans quelque système) ; que cet emportement *ailleurs*». [63] Lorsque le déplacement entre en scène, la tâche du critique, du lecteur-interprète, devient celle d'évaluer, explique

---

[61] Bellemin-Noël, " Poésie et philosophie, discours ou texte ", *Revue des Sciences Humaines* 139, Juillet-Septembre 1970, 452.
[62] Heath, Stephen, *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes*, Paris : Fayard, 1974, 19.
[63] Ibid.

Stephen Heath, des « textes passés (« anciens ») dans leur pluriel, de procéder à des prises d'écriture, de déclancher des explosions de lecture, de les relancer, aussi peu que ce soit, par l'infini du langage ».[64] Tout cela dans le but de mesurer une œuvre non pas dans ce qu'elle représente de constitué, de final, mais à travers et « dans le travail qu'elle expose (la production dans laquelle elle veut entraîner le lecteur) ».[65] L'inachèvement d'un texte devient alors sa définition,[66] la fragmentation devient la manière de lecture privilégiée puisqu'elle seule peut rendre à l'œuvre les éclats qui la composent[67] et faire abstraction d'un sens continu qui, combien même admissible, n'existe pas.

Un tel détour théorique apparaît important car il s'agit à travers lui de retracer et d'inscrire schématiquement la signification du concept de déplacement tel qu'il apparaît dans sa conception relative au texte. L'idée était aussi de dénoter le parallèle entre l'identité et l'activité littéraire et la complexité, l'immensité, qui leur est prêté par la modernité. Il y a lieu d'espérer alors que cette réflexion à ce sujet lui donne une portée qui permette, peut-être, de mieux entendre et visualiser toutes les facettes du « déplacement » chez Oscar Milosz et expliquer le choix de ce terme par rapport à l'homme et au poète. Il y a, faut-il le rappeler, après tout, tant

---

[64] Ibid., 133.
[65] Ibid.
[66] Ibid.
[67] Ibid., 132..

d'autres termes auxquels le même sens est essentiellement prêté : exilé, expatrié, migrant, dépaysé. La différence, semble-il, repose principalement dans le fait que toutes ces autres façons de le caractériser sont fondées sur l'idée du double, d'une double appartenance, d'un avant et d'un après, d'un pays qui évoque le « chez soi » et d'un autre qui s'apparente à l'être « en visite ». Chez Milosz les limites, toutes les formes de restrictions « territoriales » sont beaucoup plus difficiles à repérer, car elles sont brouillées. Pour illustrer ces dires, il faut mentionner les propos de Kenneth Rexroth sur les premiers poèmes de Milosz :

> They are simple, direct elegies, intensely personal in a way that French poetry seldom has been since at least Théophile de Viau. Their most obvious ancestors are Gautier and Baudelaire, but a Gautier or a Baudelaire who had never heard of Corneille, and to whom Racine was the poet of the breaking heart rather than the perfect Alexandrine. Their most outstanding special characteristic is an extreme delicacy of tone, a sentimental irony which is without hope but which is not without humor, the very genius of the common French speech. They have heard then so often that few native poets have ever tried to analyze the complexities and overtones in the « *Eh bien !* » of a concierge, the « *Alors !* » of a ragged cabby, the « *Un moment, m'sieu !* » of an overworked waiter. Milosz, with his foreign ear, caught them, and has transmitted them with all their bitter wisdom. [...] he is in this regard more French than the French ».[68]

Cette rencontre avec l'autre devient beaucoup moins une mise en regard ou simple recension, une rencontre entre deux regards, et beaucoup plus une

---

[68] Tiré de l'introduction de Kenneth Rexroth, *Fourteen Poems by O.V. de L. Milosz*, Port Townsend : Copper Canyon Press, 1983.

« rencontre entre une langue et une voix ».[69] Milosz n'est ni intérieur ni extérieur à la France, il habite un territoire neutre en quelque sorte, un territoire où les relations de pouvoir (centre / périphérie) s'enchevêtrent. Une dissonance se fait alors entendre lorsque le poète devient personnification de l'exilé. Il faut dire également que ce mot a un lourd poids politique acquis à travers le temps. En effet, le terme « exil » existe et est depuis toujours au centre de la création littéraire. C'est, comme le dit Jean-Pierre Makouta-Mboukou,

> un chancre qui a eu raison des temps, des philosophies, des systèmes socioculturels et de toutes les religions. [...] [D]e l'antiquité sacrée à l'antiquité profane, des temps antiques aux temps modernes et contemporains, de l'exil d'Adam, d'Ève, de Caïn, d'Agar et de son fils Ismaël à l'exil de Joseph en Egypte ; de la déportation des enfants d'Israël à Babylone à la fuite de Muhummad à Médine ; de la dispersion des Juifs à travers le monde à la déportation des Nègres aux Amériques ; des guerres de religion, au XVI[e] siècle, à la folie hitlérienne.[70]

Le terme s'apparente évidemment beaucoup moins au cas de Milosz qui s'est simplement « établi » en France, sans que ce soit directement en réponse à une contrainte politique rattachée d'emblée à des sentiments de désolation et d'affliction. De la sorte, son expérience devient trop particulière pour être celle d'autres « exilés » parce que, comme l'indique Joseph Brodsky:

« " Exile " covers at best, the very moment of departure, of expulsion ; what

---

[69] Heath, Stephen, *Vertige du déplacement, Lecture de Barthes*, op. cit., 166.
[70] Makouta-Mboukou, Jean-Pierre, *Littératures de l'Exil, des textes sacrés aux œuvres profanes*, Paris : L'Harmattan, 1993, 9-10.

follows is both too comfortable and too autonomous to be called by this name, which so strongly suggests a comprehensible grief».[71] C'est à ces niveaux, ayant trait surtout à l'utilisation du passé et au poids d'une étiquette, que se fait la différence. En somme, le « déplacement » ou le « déplacé » semble mieux s'accorder au sujet qu'est Milosz. Seul ce terme capte le fait d'écrire plus près du présent, celui aussi d'écrire sans un fardeau politique, sans un souci de provocation de l'autorité, mais surtout le fait d'écrire d'abord par soi ce qu'il y a d'incommensurable dans le processus de formation d'une identité ou d'une continuelle redéfinition de celle-ci.

Finalement, ce n'est donc pas l'affirmation d'un exil qui importe ici ou sa preuve car c'est un thème qui a été largement traité dans le cas de Milosz, après celui de sa cosmologie.[72] Ce qui compte en fait, c'est l'élan que celui-ci donne à une trajectoire vers un espace culturel nouveau et tout en subjectivité, un mouvement continuel vers une réinvention de soi, du principe même d'identité, d'un regard, d'une lecture tournés vers l'infini. La notion de « déplacement » ouvre un vaste champ d'analyse et semble pouvoir être le mieux adaptée à Milosz en ne restreignant pas la portée de ses poèmes à un « contenant » hermétique. Au contraire, elle permet une souplesse et la

---

[71] Brodsky, Joseph, "The Condition We Call Exile, An address", in *Altogether Elsewhere*, Mark Robinson ed., New York: Harcourt Brace & Company, 1994, 9.
[72] Cette « affirmation » a été faite à maintes reprises notamment lors d'un colloque international de la Sorbonne du 14 et 15 octobre 1989 organisé autour du thème " Milosz : racines et exil".

liberté de les parcourir dans la déraison qui s'allie au plaisir de lire et d'éprouver « simplement » un poème.

Il importe alors de déterminer ce qu'il y a d'emblématique dans la figure que représente un sujet déplacé. Pour sortir des sentiers battus, il faut d'abord pouvoir les reconnaître. Le déplacement est à la base dissociation, différence et écart, mais il y a naturellement aussi des ressemblances entre ceux qui ont fait leur vie ailleurs que sur leur terre natale. Olivia Cohen dans son ouvrage sur la représentation de l'espace chez Milosz capte les éléments qui font de lui justement « la figure emblématique de l' « exilé »,[73] qui vit et écrit, ancré dans l'horizon irréversible du temps, de l'invocation nostalgique du 'paradis perdu'».[74] Elle s'oriente vers un repérage, ou une re-construction du système, de l'architecture de l'œuvre de Milosz en parcourant l'espace lyrique qui apparaît à travers des contraires, des antipodes et des dualités, des déplacements continus et discontinus, qui laissent le moi du sujet lyrique en suspens dans sa quête d'un lieu et le situent ainsi dans un non-lieu. Le non-lieu est un phénomène-phare du déplacement, résultat d'un état d'existence situé entre deux absences, entre la continuation imaginée de

---

[73] La distinction entre l' « exilé » et le « déplacé », terme qui se veut inclusif et englobant toutes les variantes, en est une très récente. Le terme de « déplacement » n'est pas encore communément utilisé et beaucoup d'auteurs continuent à parler d'exil lorsqu'ils font référence aux sujets ayant quitté un pays pour un autre.

[74] Cohen, Olivia, *La Représentation de l'espace dans l'œuvre poétique de O.V. de L. Milosz, Lointains fanés et silencieux*, op. cit., 11.

l'autre vie et le début élaboré, fabriqué de la vie actuelle. Des « demi-vies » somme toute suspendues aux filaments de l'imagination et de la réalité, s'entremêlant spontanément pour former un point d'interrogation à teinture existentielle qui appelle un lieu « autre », le subconscient, le rêve, le souffle de l'âme, l'intimité, pour générer une réponse. Devant cet inconciliable s'affirme souvent comme le fait remarquer Nouss, le « 'lieu abstrait', l'œuvre, qui au moins [...] situera [le sujet] dans un champ culturel [...] Ce faisant, [l'inscrivant] dans une entité plus large que lui puisque, comme une patrie, le champ culturel l'a précédé et le suivra ».[75] En réponse au non-lieu géographique donc, un nouveau non-lieu se configure, celui de la création, qui par son immatérialité ou ce qu'elle a d'un déplacement vers un « ailleurs » est analogue à l'expérience vécue. En d'autres mots, le fait d'être d'ailleurs signifie être en dehors des frontières, les dépasser, les oblitérer pour se retrouver « nulle part », dans une zone abstraite que seule l'écriture, la création, arrive à recouvrir d'une véritable présence.

Une deuxième manifestation apparentée aux déplacés, est le renoncement à un retour définitif sur la terre natale. Le désir de regain profond se transforme en un fantasme de retour, une évasion dans « l'inatteignable », force motrice de la création. Oscar Milosz est de ceux qui ne sont pas particulièrement obsédés par le retour sur la terre natale, ce qui

---

[75] Nouss, Alexis, *Poésie, Terre d'exil, autour de Salah Stétié*, op. cit., 39.

les accapare c'est plutôt le souvenir de celle-ci. Pour Milosz la terre natale c'est, selon Aldona Slepetys, surtout son enfance :

> Les souvenirs de celle-ci vont l'obséder jusqu'à la mort.
> Cette enfance devient pour lui le symbole d'un monde irréel et profond, découvert autrefois et qu'il redécouvre maintenant.
> Un univers recrée à neuf, une source d'émotions déjà éprouvées, mais qui deviennent nouvelles pour lui, luisent sous une différente lumière par la fraîcheur et la diversité des nuances.[76]

Le retour s'éffectue dans la souffrance, toujours et encore ce mal du pays dit-on : « the exile [...] suffers from a 'terrible malady : homesickness'».[77] Peu importe que le déplacement ait été volontaire ou pas, il y a toujours un choc, un bouleversement, un long moment de nostalgie du « paradis perdu ». Et le deuil, la perte s'accompagne généralement d'une idéalisation[78] de ce qui n'est plus, d'où la découverte d'un paradis sur terre dont l'exploration, « l'occupation corporelle», c'est-à-dire ressentie à travers tous les sens jusqu'à la transcendance, jusqu'à l'aménagement de l'esprit, devient de plus en plus importante. Le besoin de ce lien s'accentue avec le temps et il devient de plus en plus complexe, comme le montre Breyten Breytenback :

---

[76] Slepetys, Aldona, *La Lithuanie dans l'Œuvre de O. V. de L. Milosz*, New York University Doctorate Dissertation, 1958, 54.
[77] Kaplan, Caren, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham and London : Duke UP, 1996, 33.
[78] Peters, John Durham, "Exile, Nomadism, and Diaspora. The Stakes of Mobility in the Western Canon", in *Home, Exile, Homeland. Film. Media, and the Politics of Place*, Naficy Hamid ed., New York : Routledge, 1999, 19.

> I feel that my entanglement with the content has become more complex, my rooting more painful, my involvement deeper, my concern more acute. The hills, the smells, the birdflight, the boom of breakers and the rustle of wind through frost-crystallized grass, the pairing dance of cloud and sky – these and all the other shadings of memory have entered unto me ; they are the ground of my being ». [79]

Chez Milosz avec le temps, la nostalgie de l'enfance particulièrement présente dans *Les Éléments* et dans *Symphonie* fait place à un besoin d'exploration de l'histoire de la Lituanie, de ses contes ;[80] la protection de cette terre et de son héritage devient de première importance, cependant elle s'effectue toujours à distance, à travers l'écriture.[81] Dans toute son œuvre poétique, la négociation est continuelle entre le non-lieu habité et entretenu et l'évocation des endroits délaissés du passé. Chez un sujet déplacé, tout se joue là, dans ce discours non-figuratif, dans les mouvements de déterritorialisation,[82] des mouvements secrets et intérieurs entre ce qui existe, a existé et ce qui est absent. L'énergie créatrice passe alors par une expérience fortement personnelle, par soi et par la reconstitution de soi, elle favorise de la sorte un retour aux sources, un regard critique du présent qui se réalise dans une synergie de perspectives comme le suggère Czeslaw Milosz:

---

[79] Breytenback, Breyten, "A letter from Exile, to Don Espejuelo", in *Altogether Elsewhere,* Mark Robinson ed., op. cit., 13.

[80] Milosz publie en 1930 *Les Contes et Fabliaux de la vieille Lithuanie* et en 1933 parait *Contes lithuaniens de ma Mère L'Oye.*

[81] Milosz écrit, rédige des quantités impressionnantes de notes politiques sur la Lituanie, elles sont écrites dans un style soutenu et très soigné, par conséquent « l'exercice » littéraire s'y voit perpétué.

[82] Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, mille plateaux,* Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, 211.

> [The exile] must visualize the history and literature of his country as one organism developing in time and assign to his work a function in a movement which leads from the past to the future. This implies a constant reassessment of tradition in search for vital roots as well as critical observation of the present. [83]

Effectivement « en déplacement » l'œuvre se nourrit de « soi » et d'une expérience vécue, et il faut ainsi soi-même continuer à s'alimenter pour nourrir l'œuvre. Les voyages, l'intérêt pour les autres cultures, les autres peuples et leurs traditions culturelles, religieuses, artistiques en font partie.[84] Vivre dans la multitude pour grandir, prolonger les frontières d'une seule vie afin qu'elle s'étende sur les siècles et à travers le globe, devenir, comme l'écrit Makouta-Mboukou, un « agent de liaison [qui] parcourt les territoires, les peuples, l'histoire, les civilisations, les cultures, les mentalités [...] chaque tare humaine est recensée, nommée, étiquetée, cataloguée... ».[85] C'est un tel portrait que Milosz trace dans ce passage de *l'Amoureuse Initiation*, un roman que beaucoup considèrent comme autobiographique :

> Dès ma prime jeunesse, j'ai cherché avec passion ce morose plaisir si riche en contrastes désolants. Aussi bien n'est-il pas de cul-de-sac si obscur en Europe, depuis Whitechapel à Londres

---

[83] Milosz, Czeslaw, "Notes on Exile", in *Altogether Elsewhere*, Mark Robinson ed., op. cit., 37.

[84] Milosz a fait de longs voyages à travers les pays de l'Europe et de L'Afrique du Nord ; il aurait étudié les oeuvres de Goethe, de Byron, de Schiller dans leur pays d'origine. Le poète parlait plusieurs langues, ce qui lui a permis d'ausculter et de traduire ces textes mais aussi ceux entre autres de Mickiewicz, de Coleridge et de Dante.

[85] Makouta-Mboukou, Jean-Pierre, *Littératures de l'exil, des textes sacrés aux œuvres profanes*, op. cit., 256-57.

> jusqu'à Freta, à Varsovie, que je ne connaisse mieux que le monde de mon propre coeur, [...]. Je suis l'ami des vieilles fenêtres hypocrites, le confident des portes hostiles et verrouillées, le complice des caves où quelqu'un descendit jadis qui n'est jamais remonté... Ma mémoire est une ville étrange où la rue du Chant-des-Oiseaux de Francfort conduit à Soho et à Mile End Road à travers les rues basses de Kieff et le Ghetto de Venise. Et mon âme est une église Saint-Clément Danes fuligineuse et suintante au milieu d'un enchevêtrement hideux de ruelles crapuleuses de Hambourg ou de Naples. [...] Mon coeur est tout près des choses immobiles, ternes et muettes et un secret instinct guide mes vieilles jambes fébriles vers les lieux désolés où quelque peine monstrueuse espère encore le rachat. [...] Je m'attarde [...] à remémorer des instants lointains et vides dont je me soucie comme de moi-même...[86]

Dans le détachement se développe un intérêt pour l'Autre, pour ce qui est « autre », la consécration de ce rapport, de ces rencontres est une nouvelle façon de comprendre les pays d'origine et d'accueil et du monde en général. C'est ce dialogue que captent souvent les écrits des « déplacés », et plus particulièrement *Les Éléments* et *Symphonies* d'Oscar Milosz. Ces deux recueils de poèmes évoluent effectivement, comme l'écrit Geneviève-Irène Zidonis, du sentiment de désespoir et de déroute initial vers un effort de réconciliation du « monde avec lui-même ; chercher en lui les plus beaux fruits de sa création ; prouver que dans toute nation se trouve plus de noblesse que de méchanceté, qu'il [...] faut témoigner de la tendresse à tout ce qui est humain, tant dans le domaine matériel que dans le domaine

---

[86] Milosz, O.V. de L., *L'Amoureuse Initiation*, in *Œuvres Complètes*, tome 5, Paris : Éditions André de Silvaire, 1958, 225-26.

spirituel ».[87] En déplacement, la lecture tout comme l'écriture de la vie est plus instruite par « le monde » qu'à l'ordinaire, par un dépouillement plus universel et beaucoup moins local qui éveille un dialogue intérieur sur les questions importantes liées à l'enfance, à la terre natale et à l'étendue de l'univers, suivant lesquelles se forge ou se redéfinit une identité.

[87] Zidonis, Geneviève-Irène, *O.V. de L. Milosz, sa vie, son oeuvre, son rayonnement*, Paris : Olivier Perrin Éditeur, 1951, 113-14.

Chapitre III

Interprétation

L'ombre d'un étranger qui ressemble à ma vie
Me conte à sa façon l'histoire de mon coeur.[88]

[88] Milosz, O.V. de L., *Autres poèmes*, in *Poésies II*. op. cit., 61.

Nostalgie

La nostalgie est un phénomène à maintes facettes et à caractère éphémère. Difficilement définissable, elle se donne à lire aujourd'hui dans le silence de la contemplation, à travers l'échappatoire que représente un sentiment de perte, un mal-être, et le besoin de retour dans un passé qui amène une assurance dont le présent et le futur sont souvent dépourvus.[89] En cela, la nostalgie est une projection dans l'atemporel, une délocalisation de soi dans le temps, sans être nécessairement une illustration, ni le jugement d'un moment de l'existence. C'est-à-dire que ce n'est pas un choix conscient d'*une* des maintes phases de la vie ou de l'histoire mais une superposition instinctive *des* temps. En cela, la nostalgie influence le champ de perception d'un individu en déplacement selon Andreea Deciu Ritivoi :

> Nostalgia is not a comment on the difference between the past, and the present in absolute; rather, it reflects a perspective on the past vis-à-vis the present. And what creates this perspective is the double articulation of the self, a distant spectator and absorbed actor. As an intense awareness of the past, nostalgia changes the field of perception in the present: I can see less because I am so captivated by the past, or I can see more, because I add the vision of the past.[90]

---

[89] Le mot Nostalgie ou « Nostalgia » tient ses origines du lien entre la médecine et la langue grecque—c'est-à-dire des mots « *nostos* » (qui veut dire retour) et « *algia* » (qui signifie " mal "). Ritivoi, Andreea Deciu, *Yesterday's Self. Nostalgia and the Immigrant Identity*, New York : Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2002, 15.
[90] Ibid., 37.

Bien au-delà d'une maladie qui peut être et se doit d'être guérie par hypnose ou opium comme cela se faisait autrefois, elle a aujourd'hui des pouvoirs incantatoires qui l'accueillent à l'extérieur de tout endroit clos, telle une maison, un jardin, une patrie ou l'enfance qui, écrit Yves Alain Favre, « ...comme un nid, [protège] du monde et de ses atteintes, où la chaleur de la vie et l'affection des proches empêch[ent] le cœur de défaillir, temple stable qui conserv[e] comme une saveur de paradis ».[91] À l'époque actuelle, la nostalgie est comprise dans un sens plus large, elle est associée à toute forme d'inadaptation, d'immobilisme, à une évolution qui s'effectue à reculons, à une réaction. Une telle façon de voir trouverait la nostalgie là où il y a une légère révolte contre le cours des choses, contre une attitude qui donne dans la conformité, l'acceptation de la marche du monde, voire même de sa modernisation dans certains cas. Il ne s'agit plus de discuter uniquement la tendance de ressasser les moments, ou de revenir sans cesse vers le grand désenchantement, « être » sans espoir, vivre une mort très subtile, mais de dépasser le mal du retour, de se tourner plutôt vers une reconnaissance qui disposera la création, autant que la re-création de soi et de son lieu. Il s'agit de voir comment la confrontation avec la nostalgie, donc ce qui semble impossible, lointain ou perdu, appel un besoin de dépassement et de quelle

---

[91] Favre, Yves Alain, " *Sentiment de l'exil et nostalgie du sacré dans la poésie de Milosz*", Colloque International de la Sorbonne des 14 et 15 octobre 1989, Milosz : Racines et Exil, *Cahiers de L'association des Amis de Milosz*, 28-29, 1990-1991, 18.

manière elle devient alors « a reflexive stance, a vintage point from which we make sense of our experience and identity ».[92]

Une image poétique correspondante à ce sens de la nostalgie se profile entre les mots de ces quelques poèmes: par delà *Le rocher*, surgissent les *Moments* d'inoffensive révolte devant l'incalculable détresse de *La nuit*, ceux qui signalent que *Le silence* devrait gagner l'espace, alors le « non-être » ou la « non-existence » s'allonge sur *La mer*, entre *La lune et la terre* et comme une *muse* inspire *Le retour* du *Soleil*. *Le rocher, Moments, La nuit, Le silence , La mer, La lune et la terre, Le retour, La muse* et *Le soleil* sont quelques-uns des titres de poèmes du recueil intitulé *Les Éléments*. Le choix de certains « éléments », et l'absence des autres sont volontaires, le procédé est symbolique d'une lecture qui se veut intuitive et représentative d'*un* des chemins possibles, une lecture qui ne cherche pas autant à « établir » qu'à « parcourir ». Elle se veut dans la mesure du possible reflet d'une « conscience affective » et génération spontanée d'un déplacement, ou autrement dit une « re-lecture » de ces poèmes. Le point de départ de cette lecture est une douce plainte, presque une prière, qui se faufile entre les lignes du recueil intitulé *Les Éléments*. C'est cette plainte nostalgique qui fait naître les fragments, elle est comprise ici comme l'image d'un casse-tête et les éléments mentionnés, comme les parties qui le constituent. Il va de soi donc qu'aucun élément n'existe avant l'image

[92] Ritivoi, Andreea Deciu, *Yesterday's Self*. op. cit., 29.

de la nostalgie; il ne la précède ni ne la suit, il s'associe tout simplement aux autres pour la rendre plus concrète. Ainsi, d'abord il y a la contemplation d'un rocher reposant au plus haut point, le point d'intersection des côtés d'une montagne écrit le poète dans *Le Rocher* :

> *Sur une montagne heureuse aux flancs puissants de mère*
> *[….]*
> *Il est un beau rocher confiant, sans mystère*
> *[…]*
> *Dominant la vallée où rampent les chemins*
> *Il vit loin des vieux jours, […] loin des demains*[93]

Ce rocher surplombe donc les chemins, tous les possibles s'étalent devant lui, le poète admire la position de cette masse rocheuse, c'est un maître de l'espace qui traverse et englobe tous les chemins et qui dure, réside, dans une pause, une halte temporelle. Là, dans cette filiation, ce ne sont pas les paroles qui sont fécondes, mais leur interruption :

> *La muette amitié de ce sage des sages*
> *M'enseigne le mépris des désespoirs humains*

Le poète n'est qu'à l'étape de l'enseignement, il relève cette communication qui s'effectue en silence. Mais voilà que les *Moments* de désespoir viennent se heurter au silence, comme la mer aux *falaises*, celles qui sont tant admirées pour leur possibilité de résistance contre le funeste, contre le mal assaillant, mais qui suscitent des craintes aussi par leur pouvoir, leur puissance, et parce

---

[93] Milosz, O.V. de L., *Les Éléments*, in *Poésies II*, op. cit., 9

qu'exemptes de mobilité et de la possibilité de soulèvement contre les envahissements. Sont-elles trop éminentes pour qu'un humain puisse s'y mesurer ? Le poète oscille entre deux mondes, celui du stoïcisme et celui des obscurs remous, il espère un jour atteindre l'immobilisme, le mutisme qui habite une paroi escarpée, un même siège de la sérénité. Il se retrouve donc entre l'être *là*, qui vit, écrit ce qu'il est, et l'être *ailleurs*, cet *autre*, l'idéal qu'il voudrait « atteindre ». Ces paroles se manifestent dans la partie intitulée *Les falaises* du poème *Moments* :

Je vous aime et vous crains, ô roi des solitudes,
Rocs sombres et glacés qui veillez sur les mers ;
Car des pensers de mort en noires multitudes
S'abattent sur mon front comme ces aigles rudes
Qui bâtissent leurs nids sur vos sommets déserts
[...]
Vous êtes fiers et beaux ainsi que des pensées.
Maîtres de la tempête et des tumultes vains
Vous dominez, songeurs, les vagues harassées
Et leurs cris déchirants de sirènes blessées
Ne troublent point la paix de vos muets destins.
[...]
Comme vous infécond, comme vous solitaire
Que je sois comme vous la vague sans colère
De l'océan sans bords de l'immobilité.[94]

Sur son parcours, il y a confrontation avec la beauté de cet *autre*, d'un état que le poète trouve inatteignable et qui mène vers un questionnement d'une parole négligée et perdue. Ce questionnement est conditionné par des

[94] Milosz, O.V. de L., *Les Éléments*, op.cit., 38-39.

remords, des regrets qui font leur apparition surtout à la tombée du jour.

Dans la partie intitulée *Le jugement* du poème *Moments*, Oscar Milosz écrit :

> *Car j'ai depuis longtemps condamné ta beauté*
> *Au médiocre destin d'une ombre passagère*[95]

Et dans *Le Remords* tiré du même poème, il poursuit :

> *Et quel droit en ce monde avions-nous donc de taire*
> *Les mots que nous soufflait la sagesse d'Amour*
> *D'Amour le Dieu vivant et la clef du Mystère ?*[96]

C'est dans le poème *La Nuit* que les pleurs se font entendre, que la mélancolie, l'ennui, la malédiction viennent hanter une âme qui se souvient alors de sa vraie nature, cette

> *[…] chanson d'enfant, une chanson de vieille*[97]

dont il ne reste plus qu'un écho du vieux temps. Encore dans *La Nuit* un

> *Bruit vain que l'on entend alors que tout sommeille*
> *Dans la triste maison ;*[98]

Lorsque tout s'arrête et dort, l'oubli s'éveille, il ramène une partie de « soi », une partie égarée et qui continue de s'éloigner dans le grand espace, dans la déroute des heures qui défilent à l'insu des sens. Un état d'être dont il ne

---

[95] Ibid., 40.
[96] Ibid., 42.
[97] Ibid., 16.
[98] Ibid., 16.

reste qu'un souvenir, et celui-là aussi s'estompe doucement créant une absence, une perte, une mort tranquille, un mouvement de l'âme qui révèle à la conscience son déplacement :

Je vais et l'avenir m'accueille de menaces ;
Tout chemin est hostile à mes pas égarés ;
Je m'arrête : et j'entends aboyer sur mes traces
La meute des regrets.
[...]

—O mon cœur solitaire ! O coupe d'amertume !
Dans ton battement creux j'entends comme le pas
D'un être aimé jadis qui marche dans la brume
Et que l'on n'attend pas !

[...]

Mon âme, un chant de fée, au loin, pour que tu meures ;
Qui vient me reprocher ma tristesse et l'absence
De ceux qui m'ont jadis ouvert leurs pauvres cœurs...
—Voici que sur le monde assoupi le silence
Penche sa face en pleurs.[99]

La nuit, le moment où la parole, le bruit s'effacent ne laissant qu'un semblant d'existence, plongeant le monde dans un état de « non-être » se vit comme un moment de révélation, une invitation sur le lieu de la rencontre de soi. Les chemins s'entrecroisent, le chemin du retour peuplé d'enchantements féeriques, d'un idéal et de sa valeur absolue, fait parler le présent d'une triste désorientation. L'avenir, entendu dans le silence de la nuit, prend forme alors dans le vide du présent et le comble du passé. Le « soi » du poète n'est

[99] Ibid., 14-17.

plus suspendu dans l'attente d'un retour, il n'existe pas uniquement dans la régression, il devient une écoute qui ne se calcule pas au présent, qui ne se calcule pas dans le temps, elle le dépasse, le surpasse.

Le « soi » devient alors en quelque sorte un naufragé dans le temps et sa désorientation semble directement liée à « l'accumulation » d'une parole qui jusqu'ici définissait le sujet, le poète. Il semble prendre conscience que la subjectivité, la perception qu'il a de lui-même, est fondée sur une forme de communication, sur un langage qui tout en le rapprochant de la condition humaine, l'a éloigné de la nature, de sa vraie nature. Il évoque donc dans les vers cités précédemment, le lien perdu avec soi, c'est un moment annonciateur d'un temps d'introspection à venir dont le guide sera le silence consolateur qui est le seul à connaître le chemin du retour vers « soi ». Cette nouvelle étape de vie, établie dans l'introversion semble pouvoir se concrétiser, n'être possible que loin des autres, des êtres humains, puisque comme l'écrit Andreea Deciu Ritivoi:

> With the help of others and their external perspective, we make a shift from introspection —which rests on the assumption that an objectifying observer confronts herself in the third person— to « symbolically mediated interaction, » a model of subjectivity grounded in language and communication and dialogue.[100]

[100] Ritivoi, Andreea Deciu, *Yesterday's self*, op., cit., 63.

Ainsi la nostalgie, en plus d'être liée à un positionnement entre les temps, est aussi repositionnement entre les voix, les différentes voix du poète marquant ses états de présence et d'absence, mais aussi les voix des autres, venant s'y mêler. La reconnaissance de soi ne peut que naître dans le silence, ce n'est qu'en ce lieu qu'il est possible de se détourner des autres, gagner une distance qui permettra d'éviter la conformité de leurs paroles contaminatrices et aliénantes, se taire, donc se soustraire au monde existant et à toutes les délimitations qui le définissent, le contester sans pour autant le nier. Sentir en somme cette crise de représentation pour « s'établir » dans l'identitaire comme l'affirme l'auteur de *Yesterday's self* :

> Nostalgia [...] expresses a crisis of representation that triggers a crisis of identity: The unfamiliar surroundings refuse to make sense, and by contamination, a self-transplanted to these surroundings is fundamentally alienated. The nostalgic individual, in such an account, does not know who she is anymore, just as she cannot recognize where she is.[101]

Être nulle part tout en étant au présent, être étranger parmi les siens et étourdi par leurs paroles, c'est exister dans un intervalle, dans la différence, se déplacer le long de la discordance, donc assister à une invention ou vivre une perpétuelle réinvention de soi et de son chemin de vie. Cela permet, voire même oblige, le poète délogé, d'aller à la rencontre de lui-même dans l'*ailleurs*. Il doit trouver ses points de repères parmi les vivants comme parmi

---

[101] Ritivoi, Andreea Deciu, *Yesterday's Self*, op. cit., 18.

les morts, chez les êtres et dans les matières inanimées ou invisibles, dans le rapprochement comme dans la distance et, tel qu'il le raconte dans le poème *Le silence*, quitter comme lui son abri :

> *Tu quittes ton abri. Malgré ma somnolence*
> *Je te suivrai ce soir aux lieux qui te sont chers,*
> *Dans l'humide forêt, vers la source aux yeux clairs*
> *Et parmi les tombeaux ; car je t'aime, ô Silence.*
> *Je connais des maisons pleines de douces voix ;*
> *Mais l'accent le plus tendre aujourd'hui m'importune ;*
> *[…]*
> *Pourtant je ne hais point les pauvres voix humaines*
> *[…]*
> *Et j'aime à m'enivrer de ses notes lointaines*
> *Non, doux Silence, non, je ne hais point les voix*
> *[…]*
> *Mais je crains cette angoisse et cet air résigné*
> *Qui rampent lâchement sur les plus beaux visages*
> *O Silence, ami sûr qui ce soir sur le monde*
> *Répands le baume d'or de la tranquillité*[102]

De ce silence remplir l'espace, de cette tranquillité effleurée suite à un moment d'abandon de la parole « sociale », de renonciation à la vie extérieure,[103] se tourner vers un autre dialogue, une communication accomplie avec soi mais aussi avec *les éléments*, avec le vent, la mer, avec une muse ; [104] c'est eux qui permettent de remettre la réalité, le destin, la vie en

---

[102] Milosz, O.V. de L., *Les Éléments*, op. cit., 29.

[103] La vie extérieure est comprise dans le sens d'un ensemble de phénomènes communs à toutes les créatures.

[104] Dans *Les Éléments*, le dialogue est très présent : Milosz parle, discute avec ses sujets, les met ainsi en relation avec lui-même, et il arrive que ceux-là lui répondent : « L'eau soupire avec étonnement : C'était un rêve, hélas ! – Non, c'était moi, le Vent! » (18) « – Et la muse dira sans changer de visage : 'Elle n'est point inscrite au livre de l'Amour' ». (40)

perspective, de lui redonner une valeur, une profondeur qu'Oscar Milosz décrit dans *La mer*:

> *[…] mère des destinées !*
> *Je n'ai plus rien à dire aux rapides années*
> *Qui m'ont fui dans les vents toutes voiles dehors*
> *Comme tes profondeurs mes regards sont tranquilles :*
> *[…]*
> *La vie en nous quittant nous apprend qui nous sommes :*
> *[…]*
> *J'ai perdu ma jeunesse; elle a fui sans retour ;*
> *[…]*
> *Et je veux seulement que soit pure de brume*
> *Des horizons d'été la sainte profondeur*[105]

Avec l'espoir d'un nouveau lieu et dans celui d'une éventuelle et autre existence, la sérénité s'installe peu à peu. La nuit, ne dispose plus les mêmes pensées ténébreuses, les mêmes soupirs désespérés, la même incertitude, mais elle fait vivre, fait exister l'autre monde, un ailleurs qui sera un jour réalité. Cela parce que le déplacement sur une ligne de vie englobe une projection dans la mort, celle des jours qui défraîchissent, celle d'un enfant devenu adulte, et des idéaux qui se sont endormis au fil des transformations. La nuit fait vivre et re-vivre ces deuils de soi. Cependant le deuil, la douleur et donc la nostalgie ne sont pas éternels, la paix finit souvent par amadouer tout sentiment de perte, déclare Oscar Milosz dans le même poème :

> *[…] je porte en mon âme indulgente et hautaine*
> *La consolation d'avoir tout pardonné.*[106]

---

[105] Ibid., 31-32.

La nostalgie, c'est après tout une lutte contre la mort, et dans le cas présent une conquête de celle-ci qui prépare, annonce et permet de croire en une renaissance future. C'est ce moment « prochain », sa *muse*, qui porte dans ces poèmes l'espoir d'une possible cohésion, une union des corps et des éléments, répandus, perdus dans les faits et gestes d'un état de confusion qui empêche toute compréhension du monde et de soi. En un seul instant, en cet instant-là, il y aurait re-constitution d'une réalité, écrit Oscar Milosz dans *La lune et la terre* :

> *Comme toutes nos sœurs dans la nuit dispersées*
> *Nous cherchons le sentier qui nous saurait enfin*
> *Conduire à ce suprême objet de nos pensées ;*
> *Car nous devons un jour nous fondre dans le sein*
> *De celui qui saura des songes que nous fûmes*
> *Refaire d'un seul mot une réalité*
> *Et de nos corps longtemps dispersés dans les brumes*
> *Rétablir à jamais la mystique unité.*[107]

Plus concrètement, il s'agit donc d'un moment de « mystique unité », qui reste cependant suspendu au silence, comme un infini à l'inconnu. Malgré les efforts fait pour atteindre le lieu de la quiétude, un lieu qui abrite l'idéal et l'Amour, un point d'ombre vient parfois étouffer la beauté de ce qui n'est

---

[106] Ibid., 32.
[107] Ibid., 33-34.

encore qu'un rêve : dans le silence et la tranquillité aussi la crainte trouve un refuge et la peur de l'abandon revient hanter le poète dans *La muse* :

De tes lèvres d'écho, de tes yeux de mirage
Mon cœur à jamais las pénètre le secret :
[…]
J'ai senti sous mes pas les pierres fraternelles
Frémir comme des cœurs étouffés de pitié.
[…]
—Cesse de feindre, ô Muse, et permet que je pleure
Et pose dans tes mains ainsi qu'en un cercueil
Mon cœur que trop longtemps a torturé l'orgueil !
Comme le rythme au rythme et comme l'heure à l'heure
Dans mon affreux destin le deuil succède au deuil.[108]

Cette hantise, source d'inspiration antérieure, se dissipe rapidement au profit de l'éveil qu'elle a alimenté, qui dorénavant subsiste et se trouve protégé par une co-dépendance établie entre soi et le monde de demain. La mort « à petits coups sournois » est la propulsion d'une renaissance à l'infini comme l'indiquent les derniers vers de *La muse* :

Dis-moi qu'Amour survit, dis-moi que si tout passe
Ton rêve au moins subsiste à mon rêve enlacé.
[…]
Et parle à ma douleur comme on chante à l'enfant.
Et toi-même vieillis lentement dans mon songe
Et fais de mon grand cœur un lit pour ton repos
Et soupire tout bas à travers les sanglots :
« Hormis le tendre Amour tout est mort et mensonge »
O sœur de mes secrets, soleil de mes yeux clos ![109]

[108] Ibid., 55-56.
[109] Ibid., 57.

Le poète a conscience donc de s'être à jamais élevé dans une autre sphère où la réciprocité est essence et dont le fondement est la dévotion à toutes formes d'existences qui lui assureront l'immortalité. Dans *Le retour* il s'agit d'une ascension :

> *À la sphère où l'amour n'appelle que l'Amour.*[110]

Il atteint le plus haut point, il devient lui-même maître de l'espace, un point de mire, l'homme de l'univers qui habite et est habité par *les éléments*, détenteur et garant de leurs profondeurs et de leurs forces qu'il décrit dans *Le Soleil*, astre auquel il compare la puissance de son état « d'être » inconditionné :

> *Car je ne t'aime point de l'amour des humains*
> *Mais avec la ferveur d'une forêt sauvage.*
> *Debout sur les haut monts je suivrai jusqu'au soir*
> *De mon regard pieux ta course heureuse et lente*
> *Te laissant exercer ton fraternel pouvoir*
> *Sur ma chair d'animal et mon âme de plante.*
> *Je bannirai du cœur les soucis ténébreux*
> *Qui viennent en rampant déranger l'harmonie*
> *Et je me sentirai calme comme ces cieux*
> *Dont j'aime le silence et la monotonie.*
> *[…]*
> *Inextinguible cœur d'un univers d'amour*
> *Qui remplis de clarté les yeux de mille mondes*[111]

---

[110] Ibid., 53.
[111] Ibid., 27.

L'éloignement, le détachement ou, en somme, le déplacement à travers l'univers en tant que lieu d'habitation, ainsi que le grand désert de la solitude d'une âme errante et de son silence, qu'il soit imposé ou choisi, en tant que prémisses du « soi » font partie des conditions qui « forment » l'interprétation. Il est faux alors d'associer la nature transitoire de la nostalgie à une contre-productivité, de même que l'espace suspendu qui en émerge à une inhibition. Le mal du retour, c'est le malaise de la discordance, un malaise dans lequel Oscar Milosz a su reconnaître un besoin de réévaluation de soi et de son lieu afin de concevoir enfin le site d'une discordante concordance,[112] d'une compréhension de soi, celui donc d'une unité individuelle.

[112] Ritivoi, Andreea Deciu, *Yesterday's Self*, op.cit., 165.

Mémoire

Le recueil *Symphonies* publié cinq ans après *Les Éléments* leur fait étrangement écho en parachevant une réflexion et un discernement d'un état de quête à un état de réalisation. Les deux recueils se complètent, se répondent, des schèmes apparaissent, certains archétypes transparaissent inévitablement, peu importe le parcours analytique emprunté. Néanmoins, alors que *Les Éléments* formait une exploration personnelle et intériorisée du passé menant à une reconnaissance de soi dans le monde, *Symphonies* est fondé sur l'extériorisation et le partage d'un cheminement à travers la mémoire personnelle du poète qui révèle qu'elle contient « en elle » ce monde en entier. Yanette Délétang-Tardif écrit que

> [l]e génie de Milosz est d'avoir donné à la mémoire une de ces voix qui, dépassant les limites de l'individu, résonnent en chacun de nous comme le propre secret intraduisible et intransmissible de notre solitude. [...] Vivante, croissante comme nos tissus et inconnue comme eux, notre mémoire est avant nous dans nos pensées, dans nos sensations et dans nos songes. Elle n'est pas un élément du passé, mais de l'éternité.[113]

Pourtant il n'y a rien de plus personnel, de plus unique que de sentir, voir, goûter, ouïr et toucher le monde à travers l'intime et le secret de ses propres

---

[113] Delétang-Tardif, Yanette, " Milosz et la mémoire", *France-Asie*, avril 1948, 494.

souvenirs, de ces images du passé qui reparaissent comme des désirs à apaiser. Rien de plus spontané et naturel qu'une réponse aux sensations qui s'impriment et se lisent sur une bobine mentale s'enroulant et se déroulant suivant les mouvements d'un corps dans l'espace. Comment ces souvenirs propres à Milosz, peuvent-ils alors transcender les barrières du personnel et se déverser sur *l'autre*, sur chaque lecteur comme s'il y était contenu à côté des autres? Mais aussi, comment la mémoire telle qu'elle apparaît « exposée », en paroles, dans *Symphonies* devient-elle davantage qu'un site de fouille archéologique, c'est-à-dire comment arrive-t-elle à dépasser le lieu où est exhumé le passé et à se déverser dans l'éternel ? Les réponses résident dans l'état de déplacement qui sous-tend l'existence et qui s'est infiltré dans l'œuvre poétique de Milosz en s'inscrivant dans la structure et dans le contenu de ces poèmes-souvenirs assemblés sous le titre *Symphonies*. Tout souvenir fait effectivement appel à un dépassement de soi et de son lieu, il est à la fois figure de progression, du temps qui s'écoule, et de comparaison, avec ce qui a changé. Un écrit qui « exprime » la mémoire, ou la disposition de se souvenir, exprime en fait les mouvements d'une âme errante dans un monde de perceptions, de conceptualisation et de réflexions qui se superposent dans le désordre de la discontinuité. Il expose donc le processus d'une conscience en pleine reconnaissance (présence) ou inconnaissance (absence) de soi, c'est-à-dire une « existence » imprégnée de l'auto-conception. La mémoire a été liée, déjà par Aristote, à la même partie de « l'âme » que l'imagination, à une

faculté qui implique la perception des sens à travers lesquels s'élabore, se modèle ou se peint une image mentale. Aujourd'hui elle est conçue notamment comme un troisième degré de perception, après les sens, et leur matérialisation dans l'esprit.[114] Les images de la mémoire, les souvenirs, se fondent sur un décèlement de significations et sont donc des connaissances filtrées dont les caractéristiques et la spécificité ne sont ni infaillibles, ni nettes. En cela les souvenirs mobilisent toutes sortes d'associations métaphoriques et imaginées pour apparaître « entières ». Ainsi, la mémoire par une mise au point de son incomplétude, travaille à canaliser l'essence des choses vécues, vues et ressenties ; d'où le fait que les souvenirs semblent toujours dotés de validité et ne paraissent jamais insignifiants. L'image-souvenir qui siège dans la mémoire, en est une mouvante contrairement notamment à l'image photographique qui, elle, est fixe. Pour cette raison, la mémoire et la photo sont d'ailleurs souvent faussement associées. La mémoire n'est pas un entrepôt de clichés qui y sont soigneusement archivés, mais leur organisatrice, un chef d'orchestre qui interprète une pièce musicale, qui attise la *Symphonie* et qui coordonne ses divers mouvements. Lorsque Roland Barthes analyse son rapport à la photographie, lorsqu'il en regarde une en particulier, une de ces images figées du passé, celle de sa mère, qu'il cherche à voir sur une photo comme elle lui apparaît dans son souvenir, il dit ne la « reconnaî[tre] jamais

---

[114] Berndt, Frauke, " Aristotle: Towards a Poetics of Memory", in *The Poetics of Memory*, Tomas Wägenbaur ed., Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1998, 25-27.

que par morceaux, c'est-à-dire [...] manqu[er] son être, et [...], donc, [...] la manqu[er] toute».[115] En la cherchant sur ces instantanés, il n'arrive pas à la « retrouver », la reconnaissant différentiellement, non essentiellement.[116] L'image photographique ou en fait, toute autre image « observable », ne contient pas en elle seule le *tout* d'une chose, d'un paysage, d'un visage, il lui faut des compléments d'information pour qu'elle prenne vie. Cette image-là « n'existe » pas à l'intérieur de sa bordure, elle existe au contraire à travers ce qui l'évince de sa finitude. Ce n'est donc pas les images de l'enfance en elles seules, celles d'un paradis perdu, ou un pays abandonné, ces images appréhendées par leur volonté de description et de délimitation du passé que « présente » ce poète déplacé, qui fournissent une réponse aux deux questions posées précédemment, mais tout ce qui les enveloppe, les propulse dans le songe, dans un large système de référence et donc de transmission. Si Milosz a atteint le plein potentiel de cet exercice de remémoration, c'est qu'il semble avoir volontairement donné libre cours au « Peu-d'Image »[117] de la mémoire. Il a laissé flotter le souvenir dans l'absence de vérité, au lieu d'en faire un

---

[115] Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*. op. cit., 103.
[116] Ibid., 103.
[117] Ibid., 139. Barthes utilise le « Peu-d'Image » en parlant de la lecture et non pas directement de la mémoire. Il l'oppose au « Tout-Image » de la photo qui se donne intègre et complète par opposition à « la pauvreté des images qui accompagnent » une prise de conscience du contenu écrit. La lecture lorsqu'elle est « captivante » dépasse effectivement la sphère de l'image mentale pour se déplacer, transcender son état d'immobilisme, et se diffuser au-delà de celle-ci, dans les parties profondes de l'être, le cœur, les sentiments, dans ses entrailles. C'est dans ce contexte qu'est ici utilisé cette expression; moins il y a d'une image, plus il y a de « substance ».

certificat de présence[118] et, par l'affluence des sens ou significations et des renseignements qu'ils passent sous le silence de la complexité, il l'a ainsi « dessinée » affranchie de rebords temporels et spatiaux.

C'est sur ce « Peu-d'Image » compris comme une démarche d'effacement qu'il faut d'abord s'attarder, parce que c'est dans la distance de l'indéfinissable et de l'incertitude que Milosz se rapproche de l'autre, d'un participant dont il sollicite l'avis, l'investissement, la sympathie dès les premiers vers du recueil, ceux de la *Symphonie de Septembre* :

> *Soyez la bienvenue, vous qui venez à ma rencontre*
> *Dans l'écho de mes propres pas, du fond du corridor*
> *Obscur et froid du temps.*
> *Soyez la bienvenue, solitude, ma mère.*
> *Quand la joie marchait dans mon ombre, quand les oiseaux*[119]

C'est un accueil qui inaugure le lieu ou opère l'immémorial, une retrouvaille entre l'enfant et le poète, entre une mère et son fils, entre des solitudes, donc celle du poète, de sa mère, de la nature, d'un oiseau, mais aussi peut-être de son lecteur qu'il convoque sur ce lieu de rencontre. Un lieu où se retrouvent des personnages de tous les temps, un lieu de confrontation et par conséquent d'une négociation entre un pays lointain et le pays du songe en train de survenir. C'est l'indice premier d'une cohabitation de deux dimensions, voire

---

[118] ibid., 135. Pour Roland Barthes, être un « certificat de présence » est une caractéristique propre à la photographie.
[119] Milosz, O.V. de L., *Symphonies*, in *Poésies II*. op. cit., 79.

même d'une pluralité de visions propre aux déplacés qui occupent plus d'une culture, d'une maison, qui évoluent dans plus d'une langue. Ces visions et dimensions interagissent de façon complexe, se juxtaposent et se croisent justifiant ainsi plusieurs niveaux de lecture et parcours interprétatifs. Cet état se transpose dans le texte ou, dans le cas présent, dans le poème. Il est marqué, dès ces premières paroles, par l'imprécision des sons qui ne sont encore que des échos, d'un corridor plongé dans la noirceur et d'une figure qui n'est qu'un simple reflet, une imitation ; et le tout apparaît comme un autre monde regardé de loin, presque méconnaissable. Jusqu'à ce que les oiseaux viennent interrompre le mystérieux de cette vision. Ces oiseaux qui échappent à l'invraisemblance, au faux-sens et soulèvent le voile d'un souvenir. C'est eux qui propulsent le poète dans le songe, la reconnaissance d'un rire, d'une gaîté qu'ils sont seuls à porter, mais qu'ils n'arrivent pas à transmettre à un esprit étouffé par une grave émotivité, une introversion et fermeture aveuglante. En voici la description en vers:

> *Du rire se heurtaient aux miroirs de la nuit, quand les fleurs*
> *Quand les terribles fleurs de la jeune pitié étouffaient mon amour*
> *Et quand la jalousie baissait la tête et se regardait dans le vin*
> *Je pensais à vous, solitude, je pensais à vous, délaissée.*[120]

Le retour dont Milosz dessine les rebords sans trop de descriptions tirées du réel, se réalise plutôt suivant l'exubérance de ses sentiments inspirés par une

---

[120] Ibid., 79.

présence extérieure, la figuration d'un être, d'une chose, d'un élément qui va illuminer une pensée, une illusion, un rêve alors que le « soi » reste difficile à cerner. Le soi est souvent une sorte d'apparence trompeuse et séduisante, celle par exemple, comme l'indique le dernier vers cité ci haut, d'avoir devant ou à côté de soi une solitude. Une réflexion de soi-même, sans corps toutefois, sans aucune expression qui risquerait d'enrichir le visage de quelques dires, juste une solitude, la version de soi la plus intériorisée qui soit, donc la moins descriptible. Dans les vers qui suivent il s'agit plutôt d'un Écho appelé à se rallier à un complice pour retrouver l'endroit où sommeillait, où se cachait autrefois un être effacé et celui qui se dissipe, se remet en question tout au long du poème :

Je sens monter l'odeur des midis de l'enfance. Je n'ai pas oublié
Le beau jardin complice où m'appelait Echo, votre second fils, solitude

Je reconnaîtrais la place où je dormais jadis
A vos pieds. N'est-ce pas que la moire du vent y court encore
Sur l'herbe triste et belle des ruines, et du bourdon velu
Le son du miel ne s'attarderait plus dans la belle chaleur ?[121]

Dans la deuxième partie du poème, ce questionnement est encore plus immédiat, plus vibrant :

Qu'est-tu donc, triste cœur ? une chambre assoupie
Où, les coudes sur le livre fermé, le fils prodigue
Ecoute sonner la vieille mouche bleue de l'enfance ?
Ou un miroir qui se souvient ? ou un tombeau que le voleur a réveillé ?[122]

---

[121] Ibid., 81.

Cet être dépouillé d'un corps, constitué uniquement du cœur, une partie centrale et active, n'arrive pas à se reconnaître, à se rendre compte de soi. Cet être-là peut ainsi être réinventé, s'incarner dans l'imaginaire, comme dans un rêve, sous toutes formes, comme en cet oiseau rieur et gai. Il peut devenir un passereau, lui emprunter son corps pour faciliter le rapprochement avec une femme-hirondelle, qu'il a désignée comme sa nourrice faute de n'avoir pas eu de parents. Celle-ci, survolant une enfance manifestement malheureuse, lui donne une valeur nouvelle en l'adoucissant, la vivifiant dans ces strophes du poème :

Vous m'avez nourri d'humble pain noir et de lait et de miel sauvage ;
Il était doux de manger dans votre main, comme le passereau,
Car je n'ai jamais eu, ô Nourrice, ni père, ni mère
Et la folie et la froideur erraient sans but dans la maison.

Quelquefois, vous m'apparaissiez sous les traits d'une femme
Dans la belle clarté menteuse du sommeil. Votre robe
Avait la couleur des semailles ; et dans mon cœur perdu,
Muet, hostile et froid comme le caillou du chemin,

Une belle tendresse se réveille aujourd'hui encore
A la vue d'une femme vêtue de ce brun pauvre,
Chagrin et pardonnant : la première hirondelle
Vole, vole sur les labours, dans le soleil clair de l'enfance.[123]

Le temps de quelques vers le poète devient l'oiseau, nourrit comme lui par la nature, le lait, le miel sauvage et un pain à l'état brut, germant dans la terre,

---

[122] Ibid., 84.
[123] Ibid., 80.

comme les graines à glaner sur un champ. Il vit là une autre vie. C'est au large et dans le naturel du monde extérieur qu'il trouve un alter ego maternel ou, plus exactement, en cette première hirondelle, cet oiseau migrateur symbolisant la renaissance printanière et annonçant le renouveau. L'enfance du poète semble être appelée à travers cette analogie à une renaissance récurrente. Comme s'il découvrait là le besoin de penser ses racines dans l'amplitude de l'espace et de l'univers, évitant de se limiter à un seul lieu ou encore à un seul état ou aspect de « soi ». Du premier poème *Symphonie de septembre* à caractère de « meute de la Mélancolie [qui] aboie en rêve ! »[124] jusqu'au poème intitulé *Le chant de la montagne* où les « doutes, souvenirs, regrets, [viennent se] reposer »,[125] le ton, la couleur, le décor, ainsi que les évocations se déplacent entre un rêve idyllique et un « sens » de la réalité. D'un poème à l'autre, la maison de l'enfance, « l'origine » de l'intervenant est réécrite, comme l'indiquent ces vers de la troisième partie de *Symphonie Inachevée* :

> *Écoute bien, ma sœur d'ici. C'était la vieille chambre bleue*
> *De la maison de mon enfance.*
> *J'étais né là.*
> *C'est là aussi*[126]

---

[124] Ibid., 83.
[125] Ibid., 100.
[126] ibid., 93.

L'essence d'une chose ou d'un être, suggère l'ensemble de *Symphonies*, n'est pas uniquement pleinement esquisse dans l'immédiat, mais elle est aussi dans le moment et dans la forme qui précède et qui suit ; cette essence apparaît en réalité au gré de toutes ses transformations, à l'infini. Cela dit, avoir recours à la mémoire pour établir une histoire et penser son point d'origine est un exercice qui semble suspendu dans un état de fuite permanente imposé par la complexité des liens entre ses rudiments. Milosz ne donne donc pas directement de précisions sur ses origines dans *Symphonies*, qui pourtant les évoquent très clairement, il donne tout au plus des indications sur ce qu'il croit avoir été et ce qu'il tâche d'être. Ainsi ses origines, pour faire un parallèle, restent aussi mystérieuses et incalculables que celles de Dieu. L'important devient en fait l'acte de communication entre les éléments qui clament leur présence à travers les cinq sens alors qu'ils sont mis en cause par l'existence et la parole des autres. À l'aide de ces quelques extraits du poème seulement, il est possible de retracer la complexité du processus de négociation qui implique le rapport du sujet avec lui-même et celui qui se produit dans sa mise en relation avec toutes les figures de la mémoire, qu'elles soient absentes, mystérieuses ou éminemment présentes. Les réminiscences d'un passé lointain, de l'enfance, représentent ici des improvisations qui dépendent d'une construction active et continuelle, c'est d'ailleurs en cela que s'accomplit de toute évidence l'implication vaillante

d'un lecteur qui est à même de personnaliser un poème disséminant l'anonymat en se réincarnant.

En outre, il est important de revenir sur ce que l'acte d'identification, de reconnaissance de secrets volontairement ou involontairement cachés au fond d'un registre personnel, a d'une marque de « romantisme», de rêve, d'une exaltation et flambée de sentiments qui accompagnent toute trouvaille, tout état nouveau ou de réincarnation. C'est le rêve qui incarne le début d'une reconnaissance de l'infini du « soi ». C'est que dans le rêve germe l'éveil et s'ouvre la porte qui donne sur la profondeur et expose ce qui a été refoulé. Dans son processus d'extraction, la mémoire se rapporte en effet en grande partie au rêve puisqu'il permet d'accéder à tout ce qui échappe entièrement à la conscience de l'humain, à ses désirs. Dans *Symphonies de septembre* l'état de rêve, de sommeil ainsi que les figures « dormantes » reviennent assidûment « peupler » le texte. Comme si le poète voulait pointer le fait que dans le processus de récupération de manifestations et d'entités perçues il y a effectivement une grande part d'imaginaire et d'illusion. Du moins, et d'autant plus, si cette réminiscence prend forme à travers ses yeux d'enfant. Dans le premier poème du recueil en particulier la clarté émerge d'un songe qui a toutes les allures d'un rêve dans lequel rien n'est évidemment impossible. Et voilà que derrière la chevelure d'un saule peut se cacher le

visage de l'eau, un visage aussi clair et pur que l'apparition d'un être distant, voire lunaire :

Et si du saule tremblant et fier vous écartiez
La chevelure d'orphelin : le visage de l'eau
M'apparaîtrait si clair, si pur ! Aussi pur, aussi clair
Que la Lointaine revue dans le beau songe du matin !

[...]

O pays d'enfance ! ô seigneurie ombreuse des ancêtres !
Beau tilleul somnolent cher aux graves abeilles
Es-tu heureux comme autrefois ? et toi, carillon des fleurs d'or
Charmes-tu l'ombre des collines pour les fiançailles[127]

Le pays de l'enfance, est une source de ravitaillement pour l'esprit tout en restant un monde éloigné, enténébré et dont l'apparence et l'état actuel est inconnu dans le présent. Ce pays-là, symbolise en lui-même un « entre deux réalités », un espace abstrait, un pays dont la trace n'existait pas encore et l'autre dont le tracé s'est déjà dissipé, comme le suggère le dernier vers du poème :

Quand l'amour qui n'est plus n'était pas né encore.[128]

Dans la deuxième partie de ce poème, le ton change déjà quelque peu, une lucidité adulte s'installe et avec elle vient le regret de ne pas pouvoir faire

---

[127] Ibid., 82.
[128] Ibid., 83.

durer ce songe qui repose maintenant noyé dans une nécessité de comprendre, de déchiffrer les signes et en cela de délimiter la réalité du rêve :

[...]

Jamais je ne vous verrai plus à travers le cristal

De l'enfance ? que vos couleurs, vos voix et mon amour,
Que tout cela fut moins que l'éclair de la guêpe
Dans le vent, que le son de la larme tombée sur le cercueil,
Un pur mensonge, un battement de mon cœur entendu en rêve ?

Seul devant les glaciers muets de la vieillesse ! seul
Avec l'écho d'un nom ! et la peur du jour et la peur de la nuit
Comme deux sœurs réconciliées dans le malheur
Debout sur le pont du sommeil se font signe, se font signe !

Et comme au fond du lac obscur la pauvre pierre
Des mains d'un bel enfant cruel jadis tombée :
Ainsi repose au plus triste du cœur
Dans le limon dormant du souvenir, le lourd amour.[129]

Comme « la pauvre pierre » tout ce qui a été perdu repose dans la lourdeur de l'attente, c'est un signal, une mise en garde contre une notion du temps qui s'accomplit dans la durée. Les temps, en fait, s'interposent les uns contre les autres, ce qui permet au poète de rencontrer l'enfant de « jadis » « maintenant » pour l'avertir dans *Symphonie de novembre* que tout sera « prochainement » « tout à fait comme dans cette vie », donc dans sa vie d'enfant :

Ce sera tout à fait comme dans cette vie. La même chambre.
— Oui, mon enfant, la même. Au petit jour, l'oiseau des temps dans la feuillée
Pâle comme une morte : alors les servantes se lèvent

[129] Ibid., 84-85.

Et l'on entend le bruit glacé et creux des sceaux
[...]

Et (dans l'après-midi d'automne), au détour de l'allée,
Là où le beau chemin descend peureusement, comme la femme
Qui va cueillir les fleurs de la convalescence — écoute, mon enfant, —
Nous nous rencontrerons, comme jadis ici ;

Et tu as oublié, toi, la couleur d'alors de ta robe ;
Mais moi, je n'ai connu que peu d'instants heureux.
Tu seras vêtu de violet pâle, beau chagrin !
Et les fleurs de ton chapeau seront tristes et petites[130]

Plus l'auteur se rapproche du « soi » qui subsiste à travers « tous les temps », plus il étend le souvenir au delà d'un seul pays, d'un seul homme et d'un passé qui lui est propre ; plus il rapproche son origine de celle du monde, plus il se rapproche de lui-même. Les lieux anciens perdent soudainement la magie de rêve évoquée précédemment, il n'y a là plus rien d'illusoire, mais au contraire beaucoup plus de rigueur et de sévérité, une profonde expression de réalité, de vérité. Comme une certitude que Toute la vie fait partie de sa vie. Dans la première partie de *Symphonie inachevée*, le poète parle d'un « souvenir » pour la première fois directement et avec conviction:

C'était il y a très longtemps —écoute, amer amour de l'autre monde—
C'était très loin, très loin —écoute bien, ma soeur d'ici—
Dans le Septentrion natal où des grands nymphéas des lacs
Monte une odeur des premiers temps, une vapeur de pommeraies de légende englouties.
[...]

---

[130] Ibid., 86-88.

J'étais seul et, je me souviens
C'était la saison où le vent de nos pays
Souffle une odeur de loup, d'herbe de marécage et de lin pourrissant
Et chante de vieux airs de voleuse d'enfants dans les ruines de la nuit[131]

C'est dans la quatrième partie de ce poème que se dissipe l'opaque image du passé. À travers une description de son existence hors du temps, la rencontre entre l'homme qui conseille l'enfant qu'il a été, le dotant de la sagesse qu'il a maintenant, le poète abolit le temps et établit une conception intègre de sa « vie au pays de la vie ». C'est la découverte du passage vers un lieu d'harmonie entre les sons, les images et les odeurs consonantes trouvées parmi les vestiges d'un passé qui n'est plus celui où n'habite que l'enfant et un présent qui n'est plus que celui de l'adulte. Un « temps », en quelque sorte dépersonnalisé, aiguillera subséquemment la mémoire. C'est le troisième jour, c'est en ce jour que s'effectua la descente de l'éternel sur la montagne de Sinaï dans l'Exode, dans la Bible :

—« C'est le troisième jour. » —Et je tressaillis, car la voix
Me venait de mon coeur. Elle venait de mon coeur. Elle était la voix de ma vie.
—« C'est le troisième jour. » —Et je ne dormais plus, et je savais que l'heure
De la prière du matin était venue. Mais j'étais las

Et je pensais aux choses que je devais revoir ; car c'était là
[...]

Et s'assoupit aux pieds du cyclope de lave. Et devant moi
[...]

---

[131] Ibid., 90.

Sur les degrés usés par les pieds de la lune ; et là, à droite,

Dans la belle éclaircie au mitan du bocage,
Les ruines couleur de soleil ! et là, point de passage
Secret ! car j'ai erré dans cette thébaïde
Avec l'amour muet, sous le nuage de minuit. Je sais[132]

Somme toute, Milosz réalise et rend dans *Symphonies* la complexité de la mémoire, qui vacille entre la réalité et le rêve, entre les temps, entre son souvenir personnel et celui d'un autre, des autres. Il retrace les multiples déplacements qui y ont lieu, pour en découvrir la portée et l'importance à travers une écriture qui puise dans le multidimensionnel, évite la parole isolée et prône la correspondance. Entre le rêve et la réalité, entre le passé et le présent, entre les autres et soi, entre ces éléments éparpillés à travers ce recueil qui semblent d'abord chaotiquement placés ici et là. Toutefois à travers le pouvoir combiné de la mémoire, de l'imagination, d'un songe qui repositionne, complète et amalgame les fragments, émerge un espace dans lequel « s'articule » l'inépuisable profondeur de l'« être » immatériel qui se déploie, tel le ciel, sur l'infini.

---

[132] Ibid., 95.

Univers

La nostalgie en tant que projection vers une appréhension de soi dans le monde, et la mémoire en tant que compréhension de soi comme « tout un monde » sont intimement liés par ce travail générateur d'un regard qui a prise sur l'immensurable de l'univers. Dans un espace d'écriture qui évoque un détachement par rapport à un lieu précis et une définition de soi qui s'est établie dans l'ambiguïté, le confort d'une stabilité est emporté par la richesse de la fluctuation. Milosz s'est créé un espace de vie entre la terre et le ciel, dans ce passage, dans cet entre-deux décrits par Demetrio Yocum : « a passage experienced by exiled and migrating peoples who are neither totally removed from their historical antecedents, nor completely assimilated to where they are expected to go ».[133] Une zone comme un appel à l'isolement, la solitude et le silence qui permettent la contemplation de toutes les trajectoires possibles. Poème après poème, Milosz corrige sa trajectoire dont le point de départ, la perte de soi et de ses repères, et le point d'arrivée, l'immensité et la richesse de l'univers, sont toujours essentiellement les mêmes. De la sorte, à côté d'une représentation de la perte, d'un état de crise et d'une intense tristesse causée par un non-lieu, se faufile, moins visible, la beauté d'un

---

[133] Yocum, Demetrio, *Some Troubled Homecomings*, in "The post-colonial question: Common Skies, Divided Horizons ", Chambers, Iain and Lidia Curti eds., Routledge : London, New York : 1996, 222.

monde vaste et paré d'infinis mystères. Ce sont ces secrets de l'univers que le poète contemple et qui lui inspirent « la confiance » désignée d'ailleurs par lui comme le « suprême amour ».[134] L'accablement, le chagrin, la désillusion et un mal-être perçant fixent effectivement la poésie de Milosz dans une sphère d'intimidante détresse, mais tout cela se transforme en exaltation du beau au fur et à mesure d'une lecture qui cherche à accorder un homme qui suscita tant d'admiration auprès de ses lecteurs, avec celui qui « tant » aima. Après tout, cet homme là respirait par la grandeur du cœur et parlait la langue de l'Amour aussi bien, voire mieux, que toutes les autres. L'importance de ce thème ne doit aucunement être négligée puisqu'il s'agit de l'organe qui pourvoit aux besoins de son corps poétique, c'est lui qui façonne la « perception » du monde qui s'y affiche. Et plus encore, il est la source même de sa poésie car, comme l'indique Gabriele Schäfer, « l'acte créateur d'écrire se nourrit de l'amour du poète pour les beautés de la création ».[135] Au fond c'est du désir de beauté, de bonté, d'inclusion, d'empathie pour « tous » et pour « tout » qu'était constitué son grand projet. Le legs de Milosz, à l'image de bien d'autres exilés, migrants, expatriés et déplacés, n'est pas celui d'un homme en détresse, inondé de tourments et cédant sous le poids de l'existence mais, bien au contraire, celui d'une impressionnante force de survie qui, malgré le morcellement de « l'être » et la fragmentation du monde,

---

[134] Milosz, O .V. de L., op. cit., 100.
[135] Schäfer, Gabriele., op. cit., 104.

a construit une « autre » conception de la notion d'appartenance. En prenant appui sur une représentation de la maison de « jadis», Milosz en a renouvelé l'architecture pour en faire l'idéale demeure de tous les temps. De la sorte, derrière la façade d'une nuisance, il y a une insistante confiance dans le pouvoir et la force de l'humain ainsi que dans ces « acquis ». Ceux-ci deviennent à leur tour la force motrice d'un questionnement et d'une infatigable recherche, comme le note Demetrio Yocum :

> Across an ocean of internal fractures, the space of poetic writing unveils a new territory for the relocation and the reinscription of the scattered fragments of the subject's dissonant and conflictual identities, a territory for the enunciation of a liberation yet painful recuperation of its dispersed self. The poetry of the uprooted subject evokes primary loss, and a world of memory and nostalgia; at the same time, rewriting the dramatic conditions of alterity, re-citing the experience of unassimilated lives, also offers a way of survival, a way of seeking another sense of « home » on the borderline between belonging and exclusion.[136]

En fait, le processus de récupération d'un « soi » répandu dans un monde d'états d'âmes permet d'admirer un panorama empli de sens et de significations. Cela, à travers l'écriture de ces nombreuses errances, de ces pénibles ruptures et de cette fragmentation d'angles saillants, comme autant de « situations », d'états, connexes au voyage et à la mobilité. Manifestement, la poésie de Milosz est un paysage illimité en tous points dont il était à même

---

[136] Ibid., 222.

de faire un lieu de proclamation de sa foi en l'Universel. Ainsi, en parlant du « pays » Milosz le représente souvent comme une entité avec laquelle il n'a pas de lien très direct ou facilement compréhensible. À titre d'exemples dans *Symphonie de septembre*, il s'agit d'une réalité obscure : « *O pays de l'enfance! ô seigneurie ombreuse des ancêtres!* »,[137] et dans la *Symphonie Inachevée* il le désigne comme inconnu : « *...le coeur [...] Voyage seul dans les ténèbres et les terreurs, et ne sait pas vers quel pays* ».[138] En se « dés-inscrivant », lui et les autres, d'un pays fixe et transparent, il « présente » les humains comme citoyens de l'espace ouvert et sans frontières que forme l'univers, et appartenant à une communauté abstraite. Milosz plaide ainsi pour un positionnement identitaire qui ne demande pas de partis pris.

Parallèlement à l' état d'exilé, l'appartenance à l'univers et l'identification avec le cosmos , ne sont pas modelées en termes chronologiques dans la poésie de Milosz, puisque « le monde » est dans le « tout lieu » et dans le « tout sens » du cœur. Il en résulte que, comme tout objet qui ne peut au fond qu'avoir un seul « être », une seule vraie nature et essence, l'universel dans toute sa portée est « l'être » de Milosz. Un « être » qui s'accentue, se confirme et se réaffirme, se construit dans sa poésie, d'un recueil à l'autre. Un retour au poème *Les éléments*, permet d'y trouver les

---

[137] Milosz, O .V. de L., op.cit., 82.
[138] Ibid., 89.

fondements de ce thème qui, dans *Symphonies*, réapparaîtra restitué, et paré de quelques complémentaires silences. En effet, le cosmos, chez Milosz n'apparaît pas à travers un geste manifeste, mais suivant un acte d'effacement continu. Pour que l'immense univers se profile devant les yeux du poète et de son lecteur, pour un instant immobile afin de se laisser voir et toucher, tout le reste doit peu à peu s'effacer. C'est le paradoxe de l'état de transcendance, de cette élévation vers un espace pleinement « empli » d'absence et de non-être. Autrement dit, pour qu'apparaisse un tout, il faut d'abord un rien désertique, et il faut surtout atteindre l'immobilité. Comme l'explique Gaston Blanchard, l'immobilité parraine l'immensité qui est réprimée par une vie trop « bruyante » :

> L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille.[139]

Épris de cette immensité, au fur et a mesure de l'écriture, Milosz efface les liens causals qui le rattachent au monde des automatismes et du concret voltigeant autour de lui, il s'éloigne de tous ces mouvements qui se pressent contre lui, qui oppressent. Il s'en sépare pour atteindre une autre forme de

---

[139] Blanchard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1974, 169.

dynamisme, celle d'un mime qui transcende le monde matériel pour recréer les objets, le sujet, la matière de sa pensée, et qui sollicite l'imagination pour donner lieu à la représentation. Il s'agit d'une mise à l'épreuve d'un for intérieur dans son essence calquée, toujours pour la première et la dernière fois, suivant un geste qui ne laisse pas de trace. Dans la poésie, ce geste sans trace c'est l'invisible « ampleur » de la description poétique et la floraison que permet un agencement singulier de vocables. Le but de la re-composition du monde par l'écriture est simple : interrompre tout ce mouvement extérieur qui inhibe la continuelle création du poète, extraire le « superficiel » de la vie, et dire, avertir, faire comprendre que rien n'est tel que prévu, que tout est « autre » aussi. En guise de démonstration, s'emparer des autres, faire remuer leurs voix, leurs combats, faire circuler les corps et les transformer en de grands voyageurs afin qu'ils s'unissent d'abord dans leur apparente étrangeté, pour être mieux saisis ensuite, et enfin réellement apprivoisés. Ainsi, Milosz dans sa quête poétique du cosmos, met à l'œuvre cet effacement nécessaire pour parvenir à une vision « totalisante » et indispensable à l'atteinte du silence qui anime l'immensité.

Afin de frôler le très grand univers, il lui a fallu apprivoiser les voix qui le segmentent, les faire circuler, interagir pour les conquérir et gagner ce silence, cette économie de mots qu'apporte l'harmonie, l'état de fusion entre les éléments. Le plus distinct et marquant des éléments de partage du monde

poétique de Milosz est sans doute « la patrie ». Dans la poésie de Milosz, il s'agit d'une mère adoptive et vigilante qui veille sur « ses fils ». Elle connaît les limites et les forces de son pouvoir sur les hommes, mais n'occupe dans les faits qu'une position de spectatrice. Fixée au sommet ou a l'extrémité d'une sphère céleste, tel un phare veillant sur les flots endormis, attentive et méfiante, dans le poème *La patrie*, elle apparaît dans toute sa puissance en temps de paix :

> *Tranquille et favorable aux travaux des saisons*
> *De mes yeux où rêvait la paix des horizons*
> *J'épandais la lumière ou versais le silence ;*
> *Et mon cœur était plein de sainte vigilance*
> *Car des enfants de l'homme à mes soins confiés*
> *La ronde chaque jour se nouait à mes pieds*
> *Suivant par les chemins mon ombre maternelle*
> *Mon bras était puissant ; j'étais féconde et belle.*
> *— Un soir que je veillais sur mon peuple endormi*
> *J'entendis dans mes blés le pas de l'Ennemi.*[140]

Quand arrive l'ennemi, le temps d'une bataille, cette mère-patrie est paralysée par son impuissance, médusée par la violence qui survient en son nom, se déroule sous ses yeux. La patrie, désignée apôtre sans appel, est un témoin muet et sans doute la cause des plus grands crimes qui ont traversé les écrits de Milosz. Dans ce même poème il poursuit en écrivant:

> *Le sang de mes enfants dans les sillons noyés*
> *Courait comme une chaude pluie ; et je voyais*

[140] Milosz, O .V de L., op. cit., 44.

L'espérance et la mort fuir sur les blancs visages
Ainsi que sur les eaux les ombres des nuages.
Mère, amante, debout sur les derniers remparts,
Mes fils blessés vers moi rampant de toutes parts,
De clartés, de vapeurs, d'ombres enveloppée
Je brandissais en vain mon impuissante épée
Quand, dans un cri d'amour et de haine, soudain
Je sentis sur ma bouche une barbare main.[141]

Aimer une patrie, mourir en son nom, c'est défendre une invisible notion[142] qui n'est évidemment pas apte à se défendre elle-même, mais c'est surtout trouver la cause qui est nécessaire à la propagation et à la gestation d'un mal dont elle est l'instigatrice et qu'elle anticipe sans répit, semble dire Milosz. Dans de telles circonstances même le dernier recours, l'unique recours d'une mère-patrie qui est seule à y voir clair et à se révolter contre la discorde du haut de son poste de veille, connaît le même sort que ces hommes, que ses fils. Le fait de crier l'injustice, l'absurdité et la faiblesse de toute forme d'invasion, d'agression sera vain et masqué par la force du mal, la puissance monstrueuse de la barbarie. Toute la beauté de la patrie, sa volonté, sa résolution sont sans effet, alors que sa souffrance, elle, retentit. Les vers qui suivent indiquent justement que cette mère, à maints égards impuissante, portera à jamais le

---

[141] Ibid., 45.

[142] La notion de patrie est l'élément clé d'une détermination de l'identité nationale. Selon le dictionnaire, la patrie est déterminée par des facteurs d'appartenance tels que le territoire, la langue, les traditions culturelles et l'origine. La notion de patrie unit les premières impressions d'enfance, ces souvenirs, ces réminiscences si chers à l'humain, et qui se rattachent aux traditions. Même si la notion de patrie est claire d'un point de vue scientifique, l'intérêt ici est d'en analyser l'ambiguïté (à la fois utopie et enfer) et la dislocation (ou l'effacement) car chez un poète comme Milosz, elle n'est pas de l'ordre de l'idéal comme chez Cicéron par exemple.

poids d'avoir été épargnée des horreurs que les hommes, eux, ont subies; elles signalent que sa seule consolation, c'est de les savoir « transportés » dans un lieu de repos :

Alors dans le grand vent de la plaine assourdie
Le carnage, vautour aux ailes d'incendie
Epargnant lâchement la mère au cœur blessé
Vola s'abattre au loin sur le nid délaissé.

[...]

Promenant mes regards sur les temples détruits
Je vécus bien des jours, je vécus bien des nuits.
La peste au noir visage apparut dans les villes ;
La famine souffla sur les plaines fertiles ;
Hennissant, écumeux, secouant frein et morts,
La crinière nouée aux ceintures des morts,
Eclaboussé de bave, enivré d'épouvante
Le fleuve charria dans sa vague vivante
Vers le champ de repos des océans sacrés
Les victimes du viol et leurs fils massacrés.[140]

La puissante patrie est une grande abîmée porteuse de l'opiniâtreté du mal, en elle s'abritent éternellement les cercles de l'enfer de la cité de Dité, de ce monde infernal décrit par Dante. La voix de Milosz s'est tue, pour céder la place à cette mise à mort de tant d'hommes, à un effacement subséquent. Tout se désintègre graduellement, même l'image de la patrie qui s'efface sous forme d'une métamorphose : de la mère tranquille qui « épandai[t] la lumière

[140] Ibid., 45-46.

ou versai[t] le silence », elle devient mère porteuse du lieu des souffrances intenables :

> *Depuis cent ans je veille au milieu des tombeaux.*
> *Sur les autels secrets les funèbres flambeaux*
> *Dansent au vent d'une hymne amoureuse et cruelle ;*
> *Et leurs feux que ma main sans cesse renouvelle*
> *Crépitent nuit et jour, éclatants ou fumeux.*
> *Or je suis patiente et vivace comme eux :*
> *Sous la cendre des ans, inflexible, je couve*
> *Et mon courroux de mère et mon amour de louve*
> *Et l'enfer de pitié dans mon sein abrité*
> *Brûle de tout l'éclat de la rouge cité!*[144]

La patrie n'a donc rien en elle d'un idéal, bien au contraire elle est celle qui entraîne ses « enfants » dans la douleur et dans la perte. La reconstruction de la notion « d'appartenance à l'univers » chez Milosz ressortit donc à tout le mal que symbolise la patrie, malgré elle, et parce que sa description « apocalyptique » pourrait en inspirer le refus, voire même la négation, au poète. Or, cela ne ramènerait-il pas les deux « sujets »—les hommes et la patrie—, dans leur état de segmentation initial ? Donc, l'ouverture vers le grand univers se manifeste de façon voilée dans le dépassement de la séparation entre ces deux sujets, qui se déclare dans les derniers vers du poème à travers une indication de leur communion, de l'évidente relation fusionnelle entre eux. En d'autres termes, il y a une personnification de la patrie dont la voix, au fur et à mesure du poème, devient une voix de

---

[144] Ibid., 46.

conciliation. Et les hommes, tout comme la patrie, apparaissent comme des exemples d'altruisme, plongés qu'ils sont ainsi tous deux dans une harmonie silencieuse projetée de l'avant par un récit sur la mort et la souffrance.

Tel est l'univers de Milosz, où l'abolition de toutes frontières, de tout centre, de toute notion acceptée, dépouille le sujet de tout, jusqu'à ce qu'il ne lui reste plus que son cœur. De cette façon, le poète vise à déplacer l'attention du lecteur, de la description apparente vers « son » sens, vers le message qui la transcende, pour que survienne un acte de communication viscérale qui est aussi un acte d'identification, de reconnaissance. Milosz passe donc, ainsi qu' il le décrit, par une séparation, un déracinement graduel d'avec le monde extérieur, de sorte qu'il se doit d'être perçu, se veut d'être compris et simplement accepté, pour écrire son ascension vers le monde de « l'intériorité ». Un monde où la différence et la ségrégation n'ont pas de place, où le mouvement et la représentation germent dans l'inconditionnel, et où règne l'abîme de l'espace infini et son silence. Ainsi lorsque Milosz trace la ressemblance, l'harmonie, la conciliation au fil de sa trajectoire, c'est le silence qu'il articule puisque selon M.-M. Davy :

> Il n'y a plus que le silence pour exprimer la ressemblance. Lorsque le silence se fait voix, il murmure : « Tu es mon frère, tu es ma sœur. » Le silence n'émettra aucun jugement de valeur. Il ne dira pas : « Tu es en avance sur moi, je suis en avance sur toi. » Le silence ne saurait situer, ni soi-même ni l'autre. Le refus de tout classement provient de ce qu'il ne

dépend plus du temps ou de l'espace : l'éternité l'a engendré.[145]

Pour se référer à Claudel, il n'y a plus que la vision qui rattache le poète au sol, à la terre qui tout entière sera son tombeau, parce que ni le souvenir, ni l'amour ne peuvent être départagés, exclusifs à un paysage, un visage, une contrée, qui ont tous battu au même rythme que son cœur. Une ode à « l'inclusif », qui en elle-même fera justement « exalter » le beau sans mesure, vu d'en haut, à la grandeur de cet univers d'Amour et de bonté, ayant été le seul, dit Milosz, dans le poème *La terre*, à combler son coeur :

Que lorsqu'il sera temps d'éteindre le flambeau.
Et de choisir la place où doit dormir la cendre
Je dirai seulement : la Terre est mon tombeau
J'ai laissé de mon coeur dans toutes ses contrées
Ici j'aimais les jours, là-bas j'aimais les nuits ;
Et dans mon souvenir, comme un secret d'un puits,
Les faces aux beaux yeux d'autrefois rencontrés
Se mirent longuement pour tromper mes ennuis.
Des paysages purs rêvent dans ma mémoire
Comme un mirage étrange au sein des brumes d'or ;
Penchez-vous vers mon cœur : vous entendrez encor
Dans ce monde lointain une rumeur de foire
[...]
Si j'élevais un temple à mon idolâtrie
Afin d'y réunir tout ce qui me fut cher
Son ombre couvrirait et la terre et la mer
Je n'ai point de maison ; je n'ai point de patrie ;
L'univers seul a su combler mon cœur amer.[146]

---

[145] Davy, M.-M., *Le Désert intérieur*, Paris : Albin Michel, 1983, 175-76.
[146] Milosz, O.V. de L., op. cit., 35-36.

Conclusion

Comme nous le fait constater cette étude, la poésie d'Oscar Milosz est, en essence, un appel à une infinie genèse et création. Tout dans son œuvre poétique, comme dans l'analyse et la lecture qu'elle suscite, semble se façonner de manière à favoriser une déflagration de sens et une multiplicité d'interprétations possibles. C'est à croire que toute tentative de « traduction » ou d'interprétation de l'œuvre de Milosz représente un ou plusieurs des fragments qui composent son univers et donc, incarne en quelque sorte toujours le début d'une autre piste d'analyse. Dans de telles circonstances, on ne peut guère parler d'exhaustivité car, comme le rappelle Olivia Cohen, « [c]e qui *existe* dans le monde de Milosz, est chez Milosz au bord d'une présence fragile, oblique et pivotante [...]. Il s'agit d'un monde paradoxal qui échappe à une analyse univoque et les lieux élus, *primitifs*, suggèrent des points d'orgue dans la continuité du texte ».[147] Le désir de permanence, de perpétuité ou de continuité d'une méthode de décomposition du texte ne trouve pas sa place dans l'univers miloszien. Ce n'est pas dans la formule, dans l'effort logique d'une mise en contexte qu'il faut chercher le sens, la portée d'une méditation sur la poésie d'Oscar Milosz, mais bien dans les bribes de vérités ébruitées tout au long des pages. À cet égard, Jean Bellemin

---

[147] Cohen, Olivia, *La Représentation de l'espace dans l'œuvre poétique de O.V. de. L. Milosz. Lointains fanés et silencieux*, op. cit., 11.

Noël n'écrit-il pas : « [c]e que nous avons appris est bien peu de choses si l'on prétend en extraire des formules ; l'important, à supposer que ce mot ait un sens, n'a pu se trouver que dans les détails, les détours, les petits pas, les battements, dans ce qui demeure insaisissable à moins qu'on ne le répète ».[148]

D'où l'intérêt que représente le concept de déplacement pour cette étude, qui repose sur l'ambivalence et l'ajustement, comme « guide » d'analyse. Le déplacement « territorial » est un concept saisissable lorsqu'il est étudié dans le cadre des recherches ethnographiques, mais lorsque vient le temps de se pencher sur sa signification et ses implications, l'opération prend un tout autre sens. Cela, parce qu'au déplacement vient s'unir un faisceau de branches issu de la réflexion personnelle, ainsi que des modes d'adaptation, de réponses et de conséquences liées à toute forme de « traversée », de mouvance, de « re-mise » en contexte. Ces données, comme le démontre la présente étude, prennent leur source dans la biographie du sujet déplacé et se transposent par la suite dans tous les éléments qui le touchent, le définissent et le désignent. « Exister » à travers un lien qui s'étend au delà d'un seul territoire, c'est vivre une autre ou plusieurs vies parallèlement sans pouvoir en déterminer et indiquer réellement les moments de ruptures. Difficile donc de vivre tout à fait dans l'immédiat, dans la réalité lorsque la vie est suspendue, dans un état de recherche et de questionnement perpétuels, de

[148] Bellemin-Noël, Jean, *La Poésie-philosophie de Milosz*, op. cit., 362.

friction, d'abstraction, d'invention de soi. En cela, l'œuvre poétique de Milosz ne « contient » pas « l'instant présent » qui lui permettrait d'être apparentée à un « moment » de l'histoire, à une époque en particulier. D'autre part, l'expérience du déplacement se distancie rarement du besoin de compréhension de soi et des autres, de soi à travers les autres et des autres à travers soi. Un lien se tisse alors entre l'écrivain, « les éléments » de sa vie, et ces « autres », les lecteurs, dont dépend l'existence et la survie de son œuvre. Chacun de ces éléments a une place au sein de l'œuvre poétique de Milosz. Une place n'est cependant pas communiquée par la parole, mais par le silence qui la précède et la suit, servant autant la séparation que le rapprochement, et à travers les maintes traductions que permettent ces rapports et ces transferts illimités. C'est un univers de paroles plurielles et d'interactions complexes et diverses que le poète a construit, un espace empli de possibilités, de renouvellements et d'impondérable. C'est donc autour de « bouleversements » qu'opère l'acte de création, l'écriture de Milosz. Que ce soit le choix d'écrire une poésie « à l'ancienne » lorsque le monde se libérait du contrôle de la raison et des valeurs « traditionnelles », ou celui d'écrire pour ses contemporains en évoquant l'ancien, en s'inspirant de ce qui peut sembler obsolète, ou encore en s'attachant à l'isolement, au repli sur soi tout en dégageant l'ouverture. Par conséquent, il semble que la poésie de Milosz se défait de toute substance, de corps visibles et définis, pour s'établir dans

une sphère structurée par les mouvements de « l'être » ou par les relations entre les « êtres » dans l'immatériel.

Le mot d'ordre devient ainsi la « réceptivité », une ouverture à la transformation, à l'édification, à l'apprentissage, ou en somme à toute forme d'expérience. Or l'expérience n'est pas dans la passivité, mais dans la transgression, le débordement et le dépassement des frontières, dans la création continuelle d'un état de passage. Donc, pour raconter, relater l'expérience spirituelle, immatérielle, mais aussi pour la communiquer et la partager, Milosz ne peut aspirer à découvrir, à se trouver une patrie, un seul, unique et « réel » lieu d'appartenance, symbole d'aboutissement. Notamment, parce que ce sont justement ces « départs » que sollicite sa poésie qui enclenchent le désir de retour vers le lieu abandonné, vers ce qui n'est plus, et c'est la nostalgie naissante causée par l'abandon de ce lieu qui en accentue la présence et en définit l'essence, révélant ainsi des éclats de Vérités.

Décidemment, dans *Les Éléments* et *Symphonies* le poète ne fait pas que dévoiler et fixer sa propre « prise de conscience » et y inscrire l'orchestration intérieure de son initiation au monde et à l'univers. Mais il devient parallèlement l'agent de sa poésie, en se réaffirmant, en se réincarnant sans cesse pour devenir chaque fois différent au regard des lecteurs auxquels il ne

présente que des bribes de lui-même, afin que ceux-là puissent non pas suivre les pas d'un poète, mais plutôt l'entraîner sur les leurs.

Bibliographie

Études, articles et ouvrages cités et consultés : O.V. de L. Milosz

Adam, Antoine, Georges Lerminier, et Édouard Morot-Sir. *Littérature française: Tome second, XIX^e et XX^e Siècle.* Paris: Larousse, 1968.

Aergerter, Emmanuel. "L'aventure terrestre de O.-W. de L. Milosz". *Le Divan* 255 (juillet - septembre 1945): 139-51

Albert, Henri. Crit. de *Chefs-d'œuvre lyriques du Nord,* par O. W. Milosz, "Lettres Allemandes". *Mercure de France* 102. 376 (16 février 1913): 858.

Alyn, Marc. Crit. de *Connaissez-vous Milosz?,* par Jacques Buge. *Le Figaro Littéraire* 2 déc. 1965: 6.

Amrouche, Jean. *Étoile secrète.* Paris: L'Harmattan, 1983.

—. "Témoignage d'un compagnon de service". *Milosz, Cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 67-70.

Audard, Jean. Crit. de *Poèmes* (Laffont), par O.V. de L. Milosz. *Les Lettres* 4^e cahier (1946): 299-302.

—. Crit. de *Univers de la Parole,* par A. Roland de Renéville. *Les Lettres* 2^e cahier (1945): 137-42.

—. "Milosz, Poète de l'âme". *Les Lettres* 2. 8 (1947): 323-30.

—. "Le Poète de l'âme". *O. V. de L. Milosz (1877-1939).* Paris: Silvaire, 1959.

Bachelard, Gaston. *L'Air et les songes.* Paris: José Corti, 1943.

—. *La poétique de l'espace.* Paris: PUF, 1958.

Balmont, C. "La Lithuanie et la Chanson". Trad. O. V. de L. Milosz. *Mercure de France* 211. 740 (15 avril 1929): 351-66.

Bancquart, Marie-Claire et Pierre Cahné. *Littérature française du XX^e siècle.* Paris: PUF, 1992.

Bauduin, Charles. "Milosz ou l'amour mystique des choses". *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 61-66.

Bauër, Gérard. "Avec les premiers fidèles de Milosz". *Le Figaro Littéraire* 7 mars 1959: 1.4.

Bazan, Paul. "O.V. de L. Milosz "Noble Voyageur". *Cahiers de l'herméneutique* 3 (3^me^ trimestre 1973): 18-24.

Beaumarchais, Jean-Pierre de, Daniel Couty et Alain Rey. *Dictionnaire de littératures de langue française.* Paris: Bordas, 1994.

Bellemin-Noël, Jean. Présentation. "Documents - Maginalia", *Cahiers de l'Association Les Amis de Milosz* 2 (Paris: Silvaire, 1968): 23-32.

—. "Douze Lettres Inédites de Milosz à Rolland Boris". *Revue d'histoire littéraire de la France* 67.3 (juillet- septembre 1967): 617-21.

—. "Le poète Milosz? ". *Le Monde* 1 février 1969: 5.

—. "Milosz aux limites du poème". *Poétique* 1 (1970): 202-23.

—. "Milosz et le démon de l'analogie". *Courrier du centre international d'études poétiques* 78 (1970): 3-23.

—. "Milosz lecteur de Swedenborg". *Revue des Sciences Humaines* (décembre 1964): 521-62.

—. "Milosz point de départ". *Europe* 792 (avril 1995): 94-102.

—. "Milosz, Oscar-Vladislas de Lubicz". *Dictionnaire universel des littératures.* Paris: PUF, 1994.

—. "O. V. de L. Milosz: 6 brouillons inédits du Psaume de l'Étoile du Matin". *Création* 3 (1972): 4-11.

—. *La Poésie-Philosophie de Milosz.* Paris: Éditions Klincksieck, 1977.

—. *Poèmes d'adolescence de Milosz, le "cahier déchiré"*. Paris: Lettres modernes, 1972.

—. "Poésie et philosophie, discours ou texte". *Revue des sciences humaine* 35, N° 139 (juillet-septembre 1970): 433-53.

—. *Le Texte et l'avant-texte*. Paris: Librairie Larousse, 1972.

—. "Le troisième 'mystère' de Milosz". *Le Monde* 21 mai 1971: 11.

Bernard, Jean-Pierre. "Milosz 59". *Entretiens sur les lettres et les arts* 16 (septembre 1959): 25-26.

Berval, René de. "'Monsieur de la Mangeoire' est mort". *Le Figaro* 11 mars 1939: A5.

—. "La mort d'Oscar W. de L. Milosz - Milasius". *Mercure de France* 291.979 (1 avril 1939): 246-247.

—. "Prophètes et prophéties", sur *La Clef de l'Apocalypse*. *Mercure de France* 283.956 (15 avril 1938): 484-491.

Bibliothèque Nationale. *Les plus beaux manuscrits des poètes français*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1991.

Billy, André. "Le dixième anniversaire de Milosz. Une prophétie dans la cour des Adieux. La mort de l'Ami des Oiseaux". *Le Figaro Littéraire* 26 fév. 1949: 2.

—. "La mort de Milosz". Propos du Samedi. *Le Figaro Littéraire* 1 déc. 1962: 4.

Blanchet, André. "Le Destin bizarre du grand Milosz". *Études* 217.11 (juin 1958): 290-30.

Blin, Richard. "Oscar Vladislas de Lubicz Milosz". *Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française*. Paris: Laffont, 1997.

Bordino-Zorzi, Elettra. "Argumentation et Séduction dans 'Ars Magna' et 'Les Arcanes'", *Cahiers de l'Association Les Amis de Milosz* 36 (1997) 27-52.

Borne, Alain. "O. W. de L. Milosz". *Milosz, cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 92-94.

Bornecque, Jacques-Henry. "Un Écrivain messianique: O. V. Milosz et son anniversaire d'outre-tombe". *Le Monde* (4 mars 1959): 8-9.

Boschère, Jean de. *Lettres de la Châtre (1939-1953) à André Lebois.* Blainville-sur-mer: L'Amitié par le livre, 1969.

—. "Une lettre de Jean de Boschère". *Milosz, cahier spécial de Poésie 42* (1942): 36-38.

—. "Nous pensons à Milosz". *France-Asie* (avril 1948): 487-91.

—. *Portraits d'Amis.* Paris: Éditions Sagesse, 1935.

—. "Pour Notre Ami Milosz". *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 32-33.

—. "Préface". *Poèmes de O. V. de L. Milosz.* Paris: Robert Laffont, 1944.

Bosquet, Alain. *Verbe et vertige: situations de la poésie.* Paris: Hachette, 1961.

Bramford, Christopher. "Foreword". *The Noble Traveller.* West Sherbrooke: Lindisfarne Press, 1985.

Briel, Franz. "L'Épître à Storge de Milosz". *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 73-75.

Brimont, René de. "Milosz et le Mystère de l'Étoile-du-Matin". *Fontaine* 23 (1942): 338-51.

—. "Milosz-La Poésie". *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 78-80.

—. [Prat, René de]. "Introduction aux Arcanes". *La Vie des Lettres et des Arts* (avril 1926): 1-2.

—. [Prat, René de]. "Milosz, Poète et Métaphysicien". *Cahiers de l'Association Les Amis de Milosz* 33 (1994): 17-52.

—. [Prat, René de]. "Un Poète de la métaphysique". *Cahiers du Sud* 12.1 (mai 1935): 345-59.

—. [Prat, René de]. "Un poète de la tradition sacrée O. V. de L. Milosz". *Hermès* (janvier 1936): 60-67.

—. [Prat, René de]. "Les Poètes contemporains: O.V. de L. Milosz". *Chronique des Lettres Françaises* 21 (mai - juin 1926): 373-77.

—. [Prat, René de]. "Un Précurseur". *La Revue Européenne* 1 septembre 1925: 1-28.

Brincourt, André. *Les Écrivains du XX^e siècle.* Paris: Retz, 1979.

—. "Milosz le combat avec l'ange". *Le Figaro* 25-26 mars 1978: 19.

Broquery, Caffe de. "Milosz ou le Noble Voyageur". *Milosz, cahier spécial de Poésie 42* (1942): 86-90.

Brucher, Roger. "Milosz et nous". *Le Thyrse* (mars - avril 1964): 117-122.

Bruneau-Madras, Charlotte. "Milosz (1877-1939) ou "La voix vibrante quoique blessée". *La Borée* 173 (premier trimestre 1988): 15-16.

Buge, Jacques, ed. *Connaissez-vous? Milosz.* Paris: Silvaire, 1965.

—. "La 'Métaphysique' de Milosz". *O. V. de L. Milosz (1877-1939).* Paris: Silvaire, 1959.

—. "Miguel Manara ou le vrai Don Juan". *Le Bayou* 73 (printemps 1958): 1-5.

—. *Milosz en quête du divin.* Paris: Librairie Nizet, 1963.

—. "Milosz et la notion sainte du rien". *Hermès* 6 (1969): 227-40.

—. "Milosz ou la transmutation de l'enfance". *Poésie Vivante* 17 (février - mars 1966): 1-6.

—. "N'oubliez pas les poètes, s.v.p". *Planète* 6 (septembre - octobre. 1962): 101-07.

—. "O. V. de L. Milosz, poète d'un autre monde". *Cahiers du Nord* 6 (1956-57): 350-60.

Carême, Maurice. "Milosz, magicien du verbe". *Le Thyrse* 3-4 (mars - avril 1964): 141-42.

Cassou, Jean. "L'amitié de Milosz". *O. V. de L. Milosz (1877-1939).* Paris: Silvaire, 1959.

—. "Fragment sur Milosz". *Cahiers du Sud* 300 (1er semestre 1950): 235-44.

—. "Un grand oiseau princier". *Le Monde* 1 février 1969: 4.

—. "Milosz vivant". *Le Thyrse* 3-4 (mars - avril 1964): 113

—. "Pages". *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 59-60.

—. "Un poète: Milosz, et les poèmes d'enfance d'Anna de Noailles". *Nouvelles Littéraires* (29 décembre 1928): 4.

—. *Trois Poètes: Rilke, Milosz, Machado.* Paris: Librairie Plon, 1954.

—. *Une vie pour la liberté.* Paris: Laffont, 1981.

Chabaneix, Philippe. "Les poètes et la poésie". *La Revue des deux mondes* (juin 1971): 689-90.

Chapelan, Maurice. "L'intimité d'un poète". *Le Figaro Littéraire* 15-21 décembre 1969: 18.

Chapon, François. "La femme dans l'œuvre de Milosz". *O. V. de L. Milosz (1877- 1939).* Paris: Silvaire, 1959.

—. "Milosz poète de l'absolu". *Le Monde* 7 avril 1956: 9.

Charbonnier, G. Alexandra. "A la source de la poésie de O.W. de Lubicz-Milosz: Germain Nouveau". *Sud* 16.67 (1987): 85-88.

—. "Histoire d'une amitié: Henry de Groux (1867-1930) et O.W. de L. Milosz (1877- 1939)". *Les Lettres romanes* 38.4 (novembre 1984): 295-308.

—. *Milosz, l'étoile au front.* Paris: Dervy, 1993.

Chassinat, Émile. "Une statuette de bronze de la Reine Karomama". *Monuments et Mémoires.* Paris: Ernest Leroux, 1897.

Chaumet, Thierry. "Pour une archéologie de surface". *Revue des sciences humaines* 241 (janvier - mars 1996): 47-56.

Ciurlionis, Sophie. "Abrégé d'histoire littéraire de la Lithuanie". *Mercure de France* 213.745 (1 juillet 1929): 5-27.

Cocteau, Jean. "La Fin des Prophéties". *Ce Soir* 15 mars 1938: 2.

Cohen, Olivia. *La Représentation de l'espace dans l'œuvre poétique de O.V. de L. Milosz, lointains fanés et silencieux*. Paris: L'Harmattan, 1997.

Curucoa, Christiane. "Le 'Cantique de la Connaissance,' véritable synthèse de l'enseignement ésotérique", *O. V. de L. Milosz (1877-1939)*. Paris: Silvaire, 1959.

Czarnecka, Ewa and Aleksander Fiut, eds. *Conversations with Czeslaw Milosz*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1987.

Dantec, Yves-Gérard le. "Le Mouvement Poétique". *Revue des deux mondes* 140.8 (1 juillet 1939): 458-69.

Davy, M.-M. *Le désert intérieur*. Paris: Albin Michel, 1983.

Delétang-Tardif, Yanette. "Convalescence". Poème. *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 81-82.

—. "Milosz et la mémoire". *France-Asie* (avril 1948): 494-96.

Demougin, Jacques. *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*. Paris: Larousse, 1986.

Dubois, Hubert. Lettre. *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 83-84.

—. "Milosz, poète et prêtre du silence". *Le Thyrse* 3-4 (mars - avril 1964): 128-38.

Dupré, Guy. *Les manœuvres d'automne*. Paris: Olivier Orban, 1989.

Emmanuel, Pierre. "Quelques Témoignages". *Le Thyrse* 3-4 (mars - avril 1964): 115.

Falcolini, Elisabetta. "Le dernier poème". *Europe* 792 (avril 1995): 150-56.

Favre, Yves-Alain. "La Poésie des Symphonies de Milosz". *Revue des sciences*

humaines 34.133 (janvier - mars 1969): 117-27.

Fouras, Hugues. "Le 'Don Juan' de Milosz au Studio des Champs-Élysées". *Le Figaro Littéraire* 1 mars 1958: 1.4.

Gallez, Jean-Paul. "Milosz et Edgar A. Poe". *Le Thyrse* 3-4 (mars - avril 1964): 158-62.

Garnier, Pierre. "Milosz au cœur de notre temps". *Critique* 15.143 (avril 1959):
305-318.

—. "Précisions sur les origines de Milosz, " *Cahiers de l'Association des Amis de Milosz* 27, 1988, 32-33.

—. "Milosz et la nature". *O. V. de L. Milosz (1877-1939).* Paris: Silvaire, 1959.

—. "Un poète européen". *Europe* 792 (avril 1995): 103-10.

Geradon, Bernard de. *Le Cœur, la langue, les mains: une vision de l'homme.* Paris: Desclée de Brouwer, 1974.

Gide, André. *Anthologie de la poésie française.* Paris: Gallimard, 1949.

Gilliard, Edmond. "Quelques Témoignages". *Le Thyrse* 3-4 (mars - avril 1964): 114.

Glissant, Édouard. "Au royaume des archétypes". *Lettres nouvelles* 7.3 (18 mars 1959): 23-24.

Godoy, Armand. *À Milosz.* Paris: Librairie Payot, 1939.

—. "Avant-Propos". *Miguel Mañara, mystère en six tableaux.* Paris: Éditions Bernard Grasset, 1935.

—. "Le Catholicisme de Milosz". *Milosz, cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 102-03.

—. "Le donjuanisme dans l'œuvre de Milosz". *O. V. de L. Milosz (1877-1939).* Paris: Silvaire, 1959.

—. "Une grande figure littéraire: O.V. de L. Milosz". *La Revue Nationale, mensuel des jeunes littérateurs belges* (15 août 1937): 2801-07.

—. "Le 'Miguel Manara' de Milosz". *Les Nouvelles Littéraires* 648 (16 mars 1935): 6.

—. *Milosz: Le Poète de l'amour*. Friburg: Egloff, 1944. Paris: Silvaire, 1960.

Grinius, Jonas. "L'Amoureuse Initiation, œuvre maîtresse de Milosz?" *Lire Milosz Aujourd'hui*. Paris: Silvaire, 1977.

Guibert, Armand. *Dix-Sept Lettres de Milosz*. Paris: GLM, 1958.

—. *Jean Amrouche (1906-1962) par un témoin de sa vie*. Paris: Gaston Lachurié, 1985.

—. "Le goût de la dépossession chez Milosz". *O. V. de L. Milosz (1877-1939)*. Paris: Silvaire, 1959.

—. "Notre Milosz". *Milosz, cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 11-16.

—. "Pensée vers Milosz". *Milosz, cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 101.

Guillaume, Louis. "L'Évolution de la poétique de Milosz". *O. V. de L. Milosz (1877- 1939)*. Paris: Silvaire, 1959.

Guise, Stanley M. "Milosz et Swedenborg". *O. V. de L. Milosz (1877-1939)*. Paris: Silvaire, 1959.

—. "La Sensibilité ésotérique de Milosz". Thèse. Sorbonne, 1964.

Haïat, Pierre. *Dieu et ses poètes*. Paris: Desclée de Brouwer, 1987.

Jaloux, Edmund. Introduction. *Œuvres complètes 1, Poèmes*. Par O. V. de L. Milosz. Fribourg: Egloff, 1944.

—. "O. W. Milosz". *Milosz, cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 28-35.

Kanters, Robert. "Le lieu de la Présence". *O. V. de L. Milosz (1877-1939)*. Paris: Silvaire, 1959.

Kavaliunas, Jolita. "O.V. de L. Milosz and Certain Aspects of His Work". *Lituanus: - Lithuanian Quarterly* 23.2 (1977): 10-23.

Kiesel, Frédéric. "Un grand romantique dans notre siècle". *Le Thyrse* 3-4 (mars - avril 1964): 168-69.

Kohler, Janine. "Entre exil et identité, l'enfance". *Europe* 729 (avril 1995): 120-29.

—. "Itinéraire de Milosz". *L'Éducation* 97 (18 mars 1971): 30-31.

—. "Milosz et la quête de l'enfance". *L'Éducation* 317 (5 mai 1977): 26-28.

—. "Thématique et signification de l'enfance dans l'œuvre de Milosz". Thèse de doctorat. L'Université de Paris VIII, Vincennes. 1971.

Lacôte, René. "Milosz". Chronique de la poésie. *Les Lettres Françaises* 833 (14-20 juillet 1960): 2.

—. "Quelques Témoignages". *Le Thyrse* 3-4 (mars - avril 1964): 115.

Lannes, Roger. "Parvenir jusqu'à O. V. de L. Milosz". *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 32-33.

Larcher, Hubert. "La mystique dans les religions révélées". *Revue métapsychique* 9 (mars 1968): 19-25.

—. *Le sang peut-il vaincre la mort?* Paris: Gallimard, 1957.

Lauris, Georges de. *Souvenirs d'une belle époque.* Paris: Amiot-Dumkont, 1948.

Lavoix, Vincent. *Quand la lumière nous vient du Nord: ou les enseignements de l'expérience lituanienne.* Paris: Éditions Littéraires de France, 1938.

Lebois, André. "L'Amoureuse Initiation de Milosz". *Le Bayou* 78 (été 1959): 356-65.

—. Crit. de *Milosz en quête du divin*, par Jacques Buge. *Revue d'histoire littéraire de la France* 64.3 (juillet - septembre 1964): 502-03.

—. "Il récusait la pitié". *Le Monde* 1 fév. 1969: 4.

—. "Milosz et Hoelderlin". *Études Germaniques* 4.4 (octobre - décembre 1949): 345-60.

—. *L'Œuvre de Milosz*. Paris: Éditions Denoël, 1960.

—. "Les Poèmes de O.-V. de L.-Milosz". *Nouvelle revue critique* (mars 1938): 168-79.

—. "Les Poèmes de O.-V. de L.-Milosz". *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 36-47.

—. "Rencontres avec Milosz". *Mercure de France* 306.1029 (1 mai 1949): 47-56.

—. "Le souvenir de Milosz". *Les Nouvelles Littéraires* 1122 (3 mars 1949): 4.

—. "Voici la gloire". *Milosz, cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 65-66.

—. "L'univers moral des 'Arcanes". *Le Thyrse* 3-4 (mars - avril 1964): 149-58.

—. "Vues sur L'Amoureuse Initiation". *O. V. de L. Milosz (1877-1939)*. Paris: Silvaire,1959.

Lejeune, Armand. "D'un poème". *Le Thyrse* 3-4 (mars-avril 1964): 169.

Lussy, Florence de et Gérard Willemetz. *O.V. de L. Milosz, Ténèbres et Lumière*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1977.

Marin la Meslée, Valérie. "Autour de Milosz". *Magazine Littéraire* 332 (mai 1995): 9.

Maritain, Jacques. Lettre. *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 86.

Massat, René. "Le Psaume et l'étoile". *Milosz, cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 83-84.

—. "La Trompette de l'ange". *Cahiers du sud* 237 (août 1941): 323-28.

Masson, Loys. "À Milosz". *Milosz, cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 80-82.

Mathias, Pierre. "Théâtre noir, théâtre blanc". *O. V. de L. Milosz (1877-1939)*. Paris: Silvaire, 1959.

Mauclère, Jean. *Panorama de la littérature lithuanienne contemporaine*. Paris: Éditions du Sagittaire, 1938.

Micheloud, Pierrette. "O.V. de L. Milosz, Le Grand Œuvre de l'amour". *Les Pharaons* 11 (été 1972).

Milosz, Czeslaw. *Une Autre Europe*, trad. Georges Sédir. Paris: Gallimard, 1964.

—. "Un Chant". Trad. O. Milosz. *Cahier du Sud* (mars 1938): 196-198.

—. *Druga Przestrzen*. Krakow: Wydawnictwo Znak, 2002.

—. *Emperor of the Earth, Modes of Eccentric Vision*. Berkeley: University of California Press, 1977.

—. *L'immoralité de l'art*, trad. Marie Bouvard. Paris: Fayard, 1988.

—. "Introduction," *The Noble Traveller*. West Stockbridge: Lindisfarne Press, 1985): 15-48.

—. "The Lithuanian Option and Oscar Vladislas de L. Milosz". *Cross Currents* 12 (1993): 95-124.

—. *La Terre d'Ulro, méditation sur l'espace et la religion*, trad. Zofia Bobowicz. Paris: Albin Michel, 1977.

—. *Visions from San Francisco Bay*, trans. Richard Lourie. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1975.

—. *The Witness of Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

—. *A Year of the Hunter*, trans. Madeline G. Levine. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1994.

Milosz, O.V. de L. *L'Amoureuse Initiation*. Œuvres complètes V. Paris: Silvaire, 1958.

—. *Les Arcanes*. Œuvres complètes VIII. Paris: Egloff, 1948.

—. *Ars Magna*. Paris: Éditions Alice Sauerwein, 1924.

—. *Ars Magna*. Œuvres Complètes VII. Paris: Silvaire, 1961.

—. *Le cahier déchiré*. Paris: Silvaire, 1969.

—. *Chefs-d'œuvre lyriques du nord, Angleterre-Allemagne.* Œuvres Compètes X. Paris: Silvaire, 1968.

—. *La Clef de L'Apocalypse.* Paris: Oskar Milosz, 1938.

—. *Contes et fabliaux de la vieille Lithuanie.* Œuvres complètes VI. Paris: Silvaire, 1972.

—. *Contes lithuaniens.* Œuvres complètes IX. Paris: Silvaire, 1963.

—. *Dix-sept poèmes de Milosz.* Tunis: Éditions de Mirages, 1937.

—. *Don Juan et Méphiboseth.* Œuvres complètes IV. Paris: Silvaire, 1988.

—. Lettre. *Mediterranea* 27 (mars 1927): . Numéro spécial "Hommage à Armand Godoy".

—. *Lettres inédites à Christian Gauss.* Paris: Silvaire, 1976.

—. "Méphiboseth". *Vers et Prose* 35 (octobre – novembre - décembre 1913): 76-93.

—. *Miguel Mañara, mystère en six tableaux.* "Avant-Propos d'Armand Godoy". Paris: Éditions Bernard Grasset, 1935.

—. *Miguel Mañara, mystère en six tableaux.* Œuvres complètes III. Paris: Silvaire, 1957.

—. "Nourrissage Hivernal". *Bulletin de la Fédération des Groupements Français pour la Protection des Oiseaux* (jan. 1936): 13-17.

—. *O.V. de L. Milosz, 1877-1939.* Paris: Silvaire, 1959.

—. *Poèmes.* Paris: Eugène Figuière et Cie, 1915.

—. *Poèmes.* Paris: Robert Laffont, 1944.

—. *Poèmes.* Paris: Librairie Les Lettres, 1956.

—. *Poésies. Œuvres complètes I.* Paris: Silvaire, 1960.

—. *Poésies. Œuvres complètes II.* Paris: Silvaire, 1960.

—. "Quelques lettres inédits de Milosz". *Milosz, cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 71-78.

—. *Saul de Tarse, mystère en six tableaux. Œuvres Complètes XI.* Paris: Silvaire, 1970.

—. *Soixante-quinze inédites et sept documents originaux.* Paris: Silvaire, 1969.

—. *Textes inédits de O. V. de L. Milosz.* Paris: Silvaire, 1959.

—. *Les Zborowski. Œuvres complètes XII.* Paris: Silvaire, 1982.

Milosz, O. V. de L., et Francis de Miomandre. *Le Revenant malgré lui, comédie-vaudeville inédite en trois actes.* Paris: Silvaire, 1985.

Miomandre, Francis de. "L'Ami des oiseaux". Poème. *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 24-26.

—. "Chaillot, Passy, Auteuil," in *The Paris We Love,* ed. Doré Ogrizek. New York: McGraw-Hill, 1950.

—. "France et Lituanie". *Les Nouvelles Littéraires* 1647 (26 mars 1959): 9.

—. "Génie de Milosz". *France-Asie* (avril 1948): 485-486.

—. "J'ai connu Milosz". *Les Nouvelles Littéraires* 856 (11 mars 1939): 1.

—. "O.-W. Milosz: Étude". *Revue de Hollande* (1916): 1413-41.

—. *Le Pavillon du mandarin.* Paris: Émile-Paul Frères, éditeurs, 1921.

—. "Un poète de l'évocation: O.-W. Milosz". *L'Ermitage* (1902): 260-67.

—. "Le poète O.W. Milosz". *L'Art moderne* 35 (27 août 1911): 275-76.

—. "Réflexions sur la technique de Milosz". *O. V. de L. Milosz (1877-1939).* Paris: Silvaire, 1959.

—. "Le vrai Milosz". *Milosz, cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 60-61.

Mitterrand, Henri. ed. *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française.* Paris: Les Usuels, 1992.

—. ed. *Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle: Littérature française et francophone.* Paris: Les Usuels, 1995.

Morel, Robert. "Deux Poètes étrangers: T.-S. Eliot - L. Milosz". *Témoignage Chrétien* 112 (19 juillet 1946): 5.

Mousel, Paul. *Armand Godoy: l'ascension d'une âme vers l'innocence et la pureté de l'enfance.* Luxembourg: Éditions du Centre, 1959.

Norge, Géo. "Hommage à Milosz". *Esprit* (novembre 1979): 151-54. Réimpression du poème publié dans *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 69-72.

Nowotna, Magdalena. "À la recherche des temps perdus selon Oscar V. de L. Milosz". *Revue de littérature comparée* 1 (1995): 29-38.

Oster, Pierre. *Le Robert dictionnaire de citations françaises, tome 2.* Paris: Robert, 1994.

Ostrowska, Bronislawa. *Oskar W. Milosz: Wybor Poezji.* Paznan: Okladka Irysunki W. Tekscie, 1919.

Parrot, Louis. "Milosz à Fontainebleau". *Milosz, cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 95-100.

—. "Les Ombres de Fontainebleau". *Europe* 50 (1939): 145-55.

Pasquali, P. S. *Armand Godoy.* Paris: Éditions Romanes, 1933.

Peck, John. "Oscar V. de Lubicz-Milosz Translated by John Peck". *Quarterly Review of Literature* 1972 18.1-2 (1972): 136-44.

Piérard, Louis. "Une Anecdote". *Milosz, cahier spécial de Poésie* 42 (1942): 104.

Piveteau, Olivier. "Vers une poétique de l'image". *Europe* 792 (avril 1995): 135-47

Raymond, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme.* Paris: Librairie José Corti, 1952.

Reda, Jacques. "H comme Mélancolie". *Libération* 4 janvier 1982: A3.

Renéville, A. Rolland de. "O. V. de Lubicz-Milosz". Notes: La Poésie. *Nouvelle Revue Française* 27.307 (1 avril 1939): 44-45.

—. "O.V. de L. Milosz, grand poète de langue française". *France-Asie* (avril 1948): 483-485.

—. "La Poésie de O. V. de L. Milosz". *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 32-33.

—. "Portrait intérieur d'O. V. de L. Milosz". *Cahiers du Sud* (juillet 1943): 507-14.

—. *Univers de la parole.* Paris: Gallimard, 1944.

— . "L'expérience poétique", in *Verbe et Vertige. Situations de la poésie contemporaine,* Bosquet Alain éd, Paris : Hachette, 1961, 256.

Rexroth, Kenneth, *Fourteen Poems by O. V. de L. Milosz.* 1952. Port Townsend, WA: Copper Canyon Press, 1983.

Rocquet, Claude-Henri. "L'étoile secrète de Salomé". *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture* 15 (printemps 1989): 29-48.

Rousselot, Jean. *Dictionnaire de la poésie française contemporaine.* Paris: Larousse, 1968.

—. "Milosz ou la poésie réconciliée". *France-Asie* (avril 1948): 492-93.

—. *O. V. de L. Milosz.* "Poètes d'Aujourd'hui (17)". Paris: Éditions Pierre Seghers, 1949.

—. *O. V. de L. Milosz.* "Poètes d'Aujourd'hui (205)". Paris: Éditions Pierre Seghers, 1972.

Salmon, André. "Pages". *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 32-33.

Schaettel, Marcel. "Milosz et le rythme suprême". *Cahiers de l'association internationale des études françaises* (1969): 51-60.

Schäfer, Gabriele. *O.V. de L. Milosz: Eine Studie zur Identitäts- und Sprachkrise eines modernen Dichters.* Essen: Blaue Eule, 1991.

Schlumberger, Jean. Crit. de *Les Éléments* par O. V. de L. Milosz. *Nouvelle Revue Française* 3.32 (1 août 1911): 246-47.

Schwab, Raymond. Lettre. *Les Cahiers Blancs* 4 (mars 1939): 85.

Seghers, Pierre. "Cantique à Milosz". *Milosz, cahier spécial de Poésie 42* (1942): 39-40

Shahinian, Mara M. "Space and Time in 'L'Amoureuse Initiation': The Exile of Oscar V. de L. Milosz". Dissertation. University of California, Berkeley, 1977.

Sherrard, Philip. *Human Image: World Image.* Ipswich, England: Golgonooza Press, 1992.

—. "Oskar Milosz and the Vision of the Cosmos". *Temenos* 6 (1985): 284-297.

Silvaire, André. "Note de l'éditeur". *Les Arcanes.* Paris: Silvaire, 1994.

Slepetys, Aldona. "La Lithuanie dans l'œuvre de O.V. de L. Milosz". Thèse. New York University, 1958.

—. "Milosz et la Lithuanie". *O. V. de L. Milosz (1877-1939).* Paris: Silvaire, 1959.

Steinmann, Jean. "Un grand poète Catholique: Milosz". *Études* (juin 1948): 317-33.

Toelle, Heidi. *Explorations sémiotiques de l'univers poétique de Milosz.* Limoges: Presses de l'Université de Limoges, 1997.

Vacaitis, Yolanda. *Essai de lecture psychanalytique de l'œuvre de O.V. de L. Milosz.* Berne: Éditions Peter Lange, 1980.

Vandercammen, Edmond. "Ode à O. W. de Milosz". *Milosz, cahier spécial de Poésie 42* (1942): 62-64.

—. "O.V. de L. Milosz aux profondeurs des choses". *Le Thyrse* 3-4 (mars - avril 1964): 123-25.

Vigée, Claude. "Metamorphoses of Modern Poetry". *Comparative Literature* 7.2 (Spring 1955): 97-120.

Weber-Perret. "Trois notes sur O.V. de Lubicz-Milosz". *Poésie vivante* 6 (février - mars 1966): 7-8.

Zidonis, Geneviève-Irène. *O. V. de L. Milosz: sa vie, son œuvre, son rayonnement.* Paris: Olivier Perrin Éditeur, 1951.

Ouvrages et articles cités

Adam, Antoine, Georges Lerminier, Édouard Morot-Sir, Littérature française, XIX^e^ et *XX^e^ siècles,* Tome second, Paris : Librairie Larousse, 1968.

Barthes, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie,* Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Berndt, Frauke, "Aristotle: Towards a Poetics of Memory", in *The Poetics of Memory,* Tomas Wägenbaur ed., Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1998.

Blanchard, Gaston, *La Poétique de l'espace,* Paris : Presses Universitaires de France, 1974.

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire,* Paris : Gallimard, 1955.

Breytenback, Breyten, "A letter from Exile, to Don Espejuelo," in *Althogether Elsewhere,* Mark Robinson ed., New York: Harcourt Brace & Company, 1994,

Brodsky, Joseph, "The Condition We Call Exile, An address," in *Altogether Elsewhere,* Mark Robinson ed., New York: Harcourt Brace & Company, 1994,

Chambers, Iain, "Signs of Silence, Lines of Listening", in Chambers, Iain and Linda Curti eds., *The Post-colonial Question: Common Skies, Divided Horizons,* New York: Rutlegde, 1996.

Claudel, Paul, *Connaissance de l'Est,* Montréal : Éditions Mangin, 1945, 185.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, mille plateaux,* Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

Heath, Stephen, *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes,* Paris : Fayard, 1974.

Kaplan, Caren, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement.* Durham and London : Duke UP, 1996.

Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Gallimard,1991.

Le Petit Larousse illustré, Paris : Librairie Larousse, 1990.

Makouta-Mboukou, Jean-Pierre, *Littératures de l'exil, des textes sacrés aux œuvres profanes*, Paris : L'Harmattan, 1993.

Nouss, Alexis, *Poésie, Terre d'exil, autour de Salah Stétié*, Montréal: Éditions trait d'union, 2003.

Peters, John Durham, "Exile, Nomadism, and Diaspora. The Stakes of Mobility in the Western Canon" in *Home, Exile, Homeland. Film. Media, and the Politics of Place*, Naficy Hamid ed., New York : Routledge, 1999.

Poirot-Delpech, Bernard, *Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle*, Paris : Encyclopedia Universalis/Albin Michel, 2000.

Ritivoi, Andreea Deciu, *Yesterday's Self. Nostalgia and the Immigrant Identity*, New York : Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2002.

Sebbar, Leïla, Nancy Huston, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris : Bernard Barreault, 1986.

Yocum, Demetrio, *Some Troubled Homecomings*, in "The post-colonial question: Common Skies, Divided Horizons ," Chambers, Iain and Lidia Curti eds., Routledge : London, New York : 1996.